

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ANALYSE COMPARATIVE DE LA STRUCTURE  
ET DE LA SYMBOLIQUE DU DESIGN DE MODE ET DE L'ARCHITECTURE  
DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT  
EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
MARYLA SOBEK

MAI 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



À Luc Gingras, sans qui ce travail n'aurait jamais pu prendre sa forme.

Mes remerciements à Madame Nycole Paquin,  
pour avoir accepté de diriger cette thèse,  
pour sa grande générosité,  
pour sa rigueur et ses exigences académiques  
et pour son ouverture d'esprit qui m'ont permis  
de réaliser des recherches qui sortent des sentiers battus.

J'aimerais exprimer toute ma gratitude aux membres du Jury  
de la soutenance pour leur lecture attentive et leur disponibilité

Monsieur Harry Parnass,  
architecte et professeur à l'Université McGill

Monsieur Jean Bélisle,  
historien d'art et professeur à l'Université Concordia de Montréal

Monsieur Raymond Montpetit,  
historien d'art et professeur à l'Université du Québec à Montréal.

Mes remerciements à Patrick Pépin,  
à Jocelyn Blais, Jean-Pierre Paquin  
et aux gens appartenant à l'univers de la mode et de l'architecture  
qui m'ont aidée à rassembler les données nécessaires à mes recherches.

Sur une note personnelle,  
mes remerciements à mes parents et à mon conjoint  
pour leur appui inconditionnel.

Enfin, tous les témoignages de mon affection à la famille Gingras,  
à Evelyne Tessier, à Noumia Cloutier-Gill et à Élise Bonnette,  
les lectrices de cette thèse.

## TABLE DES MATIÈRES

Liste des illustrations .....	viii
Sources des photographies.....	xiii
Quelques citations .....	xix
Résumé .....	xx
Introduction .....	1
Chapitre I	
Assises théoriques majeures et méthodologie .....	24
Production de l'espace : mode et architecture.....	24
Perspective historique : le <i>perçu</i> .....	37
Mode .....	38
Architecture.....	38
Regard esthétique : le <i>conçu</i> .....	39
Mode.....	40
Architecture.....	42
Optique symbolique : le <i>vécu</i> .....	44
Mode.....	46
Architecture.....	47
Aspects économiques de la mode et de l'architecture .....	48
Chapitre II	
Contexte général des années 1950.....	54
Emprise de la haute couture .....	56
Autorité de l'architecture fonctionnaliste.....	61
Christian Dior .....	66
Tailleur <i>Bar</i> , Paris, 1947 .....	68
Oscar Niemeyer .....	72

Cathédrale Nossa-Senhora-Aparecida, Brasília, c.1957-1973 .....	76
Points de convergence .....	82
Hubert de Givenchy .....	84
Tailleur à basques, Paris, 1954 .....	87
Le Corbusier .....	92
Chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1950-1954 .....	96
Points de convergence .....	101

### Chapitre III

Contexte général des années 1960 .....	104
Succès du prêt-à-porter .....	106
Métabolisme et architecture préfabriquée .....	112
Pierre Cardin .....	118
Tailleur, collection <i>Cosmos</i> , Paris, 1966 .....	122
Kisho Kurokawa .....	128
Tour-capsule Nagakin, Tokyo, 1970-1972 .....	131
Points de convergence .....	135
Paco Rabanne .....	138
Mini-robe métallique, Paris, 1967 .....	141
Mario Pani .....	144
Tour Nonoalco-Tlatelolco, Mexico, 1962 .....	147
Points de convergence .....	151

### Chapitre IV

Contexte général des années 1970 .....	154
Première vague de créateurs de mode .....	155
Éclatement stylistique en architecture .....	160
Marc Bohan .....	163
Robe de mariée, Paris, 1975-1976 .....	165
Aldo Rossi .....	169
Le Théâtre du Monde, Venise, 1979 .....	171
Points de convergence .....	176
Popy Moreni .....	178
Combinaisons transparentes, Paris, 1976 .....	180

Piano & Rogers .....	185
Renzo Piano.....	185
Richard Rogers .....	187
Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, 1972-1976 .....	190
Points de convergence .....	195

## Chapitre V

Contexte général des années 1980.....	197
Deuxième vague de créateurs de mode .....	199
Échec du renouveau stylistique en architecture .....	203
Anne Marie Beretta .....	208
Robe en lin, Paris, 1987 .....	211
leoh Ming Pei .....	216
Banque de Chine, Hong Kong, 1982-1990 .....	218
Points de convergence .....	222
Thierry Mugler .....	224
Complet <i>Impec Espion</i> , Paris, 1986.....	226
Norman Foster .....	231
Hong Kong & Shanghai Bank, Hong Kong, 1979-1986.....	235
Points de convergence .....	241

## Chapitre VI

Contexte général des années 1990.....	242
Segmentation de la création .....	245
Renouveau architectonique.....	249
Rei Kawakubo .....	253
Robe en cupro, Paris, 1997 .....	256
Frank O. Gehry .....	262
Guggenheim Museum, Bilbao, 1991-1997 .....	265
Points de convergence .....	275
Issey Miyake .....	278
Robe <i>Xylocope</i> , Paris, 1997 .....	280

Renzo Piano.....	284	
Aéroport international du Kansai, Baie d’Osaka, 1988-1994.....	286	
Points de convergence .....	290	
 <b>Chapitre VI</b>		
Représentation symbolique de l’espace .....	293	
Les années 1950.....	294	
Les années 1960.....	300	
Les années 1970.....	310	
Les années 1980.....	317	
Les années 1990.....	323	
 <b>Conclusion .....</b>		<b>335</b>
 <b>Bibliographie des ouvrages cités .....</b>		<b>342</b>
 <b>Bibliographie des ouvrages consultés .....</b>		<b>353</b>



## LISTE DES ILLUSTRATIONS

Numéro <sup>1</sup>	Page
Chapitre II	
1 <b>C. Dior, Tailleur <i>Bar</i></b> (photo) . . . . .	68
2 Forme originale, clé (graphique) . . . . .	69
3 Structure, dos et devant (graphique) . . . . .	70
4 Structure globale décomposée (graphique) . . . . .	71
5 Formes originales (graphique) . . . . .	72
6 Formes virtuelles de la structure (graphique) . . . . .	72
7 <b>O. Niemeyer, Cathédrale Nossa-Senhora-Aparecida</b> (photo) . . . . .	77
8 Accès à la cathédrale (photo) . . . . .	78
9 Forme originale, clé (graphique) . . . . .	78
10 Structure (graphique) . . . . .	79
11 Structure d'un élément (graphique) . . . . .	80
12 Structure globale décomposée (graphique) . . . . .	81
13 Formes virtuelles de la structure (graphique) . . . . .	81
14 Points de convergence (photos) . . . . .	82
15 Points de convergence, suite (graphiques) . . . . .	83
16 <b>H. de Givenchy, Tailleur à basques</b> (photo) . . . . .	87
17 Forme originale, clé (graphique) . . . . .	88
18 Structure, devant (graphique) . . . . .	90
19 Structure globale décomposée (graphique) . . . . .	90
20 Formes originales, clé (graphique) . . . . .	91
21 Forme originale du pan médian (graphique) . . . . .	91
22 Formes virtuelles de la structure (graphique) . . . . .	92
23 <b>Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame-du-Haut</b> (photo) . . . . .	96
24 Vue aérienne de la chapelle (photo) . . . . .	96
25 Détails de la structure, mur sud (photo) . . . . .	97
26 Extrémité sud-est (photo) . . . . .	98
27 Plan de la chapelle (graphique) . . . . .	98
28 Façade sud-est (photo) . . . . .	99
29 Forme originale, clé (graphique) . . . . .	99
30 Points de convergence (photos) . . . . .	101
31 Points de convergence, suite (graphique et photo) . . . . .	102

---

1. Afin de faciliter le repérage, les illustrations, les photographies et les graphiques sont numérotés et identifiés dans l'ordre de leur apparition dans le texte.

## Chapitre III

32	<b>P. Cardin, Tailleur</b> (photo) . . . . .	122
33	Mise à plat du tailleur (graphique) . . . . .	123
34	Forme originale, (graphique). . . . .	123
35	Clé (graphique). . . . .	124
36	Structure globale (graphique) . . . . .	125
37	Structure globale décomposée (graphique). . . . .	125
38	Formes originales (graphique). . . . .	126
39	Formes virtuelles de la structure, 1 <sup>re</sup> option (graphique) . . . . .	127
40	Formes virtuelles de la structure, 2 <sup>e</sup> option (graphique). . . . .	128
41	<b>K. Kurokawa, Tour-capsule Nagakin</b> (photo) . . . . .	131
42	Plan de la tour (graphique) . . . . .	131
43	Forme géométrique de la tour est (graphique). . . . .	132
44	Forme originale, clé (graphique). . . . .	132
45	Détail du sommet (photo). . . . .	133
46	Structure (photo). . . . .	133
47	Dimensions d'une capsule (graphique). . . . .	133
48	Structure décomposée (photo) . . . . .	134
49	Formes virtuelles de la structure (photo) . . . . .	134
50	Points de convergence (photos) . . . . .	135
51	Points de convergence, suite (graphiques) . . . . .	136
52	<b>P. Rabanne, Mini-robe métallique</b> (photo) . . . . .	141
53	Forme originale (graphique) . . . . .	141
54	Clé (graphique). . . . .	142
55	Clé, suite (graphique) . . . . .	142
56	Structure (graphique) . . . . .	143
57	Formes originales (graphique). . . . .	143
58	Formes virtuelles de la structure (graphique). . . . .	143
59	<b>M. Pani, Tour Nonoalco-Tlatelolco</b> (photo) . . . . .	147
60	Forme originale (graphique) . . . . .	147
61	Structure, mur nord (photo) . . . . .	148
62	Structure, mur est (photo) . . . . .	148
63	Structure, suite (photo) . . . . .	148
64	Forme originale, clé (graphique). . . . .	149
65	Façade nord (photo) . . . . .	149
66	Structure globale décomposée (graphique). . . . .	150
67	Formes virtuelles de la structure (graphique). . . . .	150
68	Points de convergence (graphiques) . . . . .	151
69	Points de convergence, suite (photos). . . . .	152

## Chapitre IV

70	<b>M. Bohn, Robe de mariée</b> (photo) . . . . .	165
71	Motif décoratif, XIII <sup>e</sup> siècle (illustration) . . . . .	165
72	Formes originales (graphique). . . . .	166
73	Clé (graphique). . . . .	166
74	Capuchon (graphique) . . . . .	167

75	Corsage, devant et dos (graphique) . . . . .	167
76	Manche (graphique) . . . . .	168
77	Structure globale décomposée (graphique) . . . . .	168
78	Formes virtuelles de la structure (graphique) . . . . .	169
79	Motif de la broderie (photo) . . . . .	169
80	<b>A. Rossi, Théâtre du Monde</b> (photo) . . . . .	171
81	Architecture vénitienne (photo) . . . . .	172
82	Formes originales (graphique) . . . . .	174
83	Clé (graphique) . . . . .	174
84	Structure et ses éléments (graphique) . . . . .	175
85	Points de convergence (photos) . . . . .	176
86	Points de convergence, suite (graphiques) . . . . .	176
87	<b>P. Moreni, Combinaisons transparentes</b> (photo) . . . . .	180
88	Mise à plat de la combinaison (graphique) . . . . .	181
89	Forme originale, clé (graphique) . . . . .	182
90	Partie supérieure de la combinaison (graphique) . . . . .	182
91	Structure du devant (graphique) . . . . .	183
92	Structure globale décomposée (graphique) . . . . .	184
93	Formes originales (graphique) . . . . .	184
94	Formes virtuelles de la structure (graphique) . . . . .	185
95	<b>Piano &amp; Rogers, Centre Pompidou</b> (photo) . . . . .	190
96	Place Beaubourg (photo) . . . . .	191
97	Façade ouest (maquette) . . . . .	191
98	Forme originale, clé (graphique) . . . . .	191
99	Structure (photo) . . . . .	192
100	Structure d'un élément (photo) . . . . .	193
101	Éléments de la structure (photo) . . . . .	194
102	Points de convergence (photos) . . . . .	195
103	Points de convergence, suite (graphique et photo) . . . . .	195
<b>Chapitre V</b>		
104	<b>A.M. Beretta, Robe en lin</b> (photo) . . . . .	211
105	Formes originales (graphique) . . . . .	212
106	Clé (graphique) . . . . .	212
107	Structure (graphique) . . . . .	214
108	Structure globale décomposée (graphique) . . . . .	215
109	Formes originales et virtuelles de la structure (graphique) . . . . .	215
110	<b>I.M. Pei, Banque de Chine</b> (photo) . . . . .	218
111	Façade nord (maquette) . . . . .	219
112	Détail de la composition (graphique) . . . . .	220
113	Forme originale, clé (graphique) . . . . .	220
114	Structure et ses éléments (graphique) . . . . .	221
115	Points de convergence (photos) . . . . .	222
116	Points de convergence, suite (graphiques) . . . . .	223
117	<b>T. Mugler, Complet <i>Impec Espion</i></b> (photo) . . . . .	226

118	Mise à plat de la veste (graphique) . . . . .	227
119	Formes originales, (graphique) . . . . .	228
120	Clé (graphique). . . . .	229
121	Structure globale décomposée (graphique) . . . . .	229
122	Formes originales (graphique). . . . .	230
123	Formes virtuelles de la structure (graphique). . . . .	231
124	<b>N. Foster, Hong Kong &amp; Shanghai Bank (photo)</b> . . . . .	235
125	Accès à la banque (photo) . . . . .	237
126	Atrium (photo) . . . . .	237
127	Forme originale (graphique) . . . . .	238
128	Clé (graphique). . . . .	238
129	Structure et ses éléments (graphique) . . . . .	238
130	Structure et ses éléments, suite (graphique). . . . .	239
131	Points de convergence (graphique). . . . .	240
132	Points de convergence, suite (photos). . . . .	241
133	Architecture constructiviste (illustration). . . . .	241
Chapitre VI		
134	<b>R. Kawakubo, Robe en cupro, devant et dos (photo)</b> . . . . .	256
135	Forme originale (graphique) . . . . .	256
136	Vêtements de référence (photos). . . . .	257
137	Mise à plat du patron (graphique). . . . .	257
138	Forme originale, devant (graphique). . . . .	258
139	Clé (graphique). . . . .	258
140	Clé, suite (graphique) . . . . .	259
141	Formes originales (graphique). . . . .	260
142	Éléments virtuels de la structure (graphique). . . . .	261
143	Structure (photos) . . . . .	261
144	Formes virtuelles de la structure, suite (graphique) . . . . .	262
145	<b>F. O. Gehry, Guggenheim Museum (photo)</b> . . . . .	265
146	Plan (graphique). . . . .	265
147	Volumétrie du musée (graphique). . . . .	267
148	Élévation sud (maquette). . . . .	268
149	Entrée du musée (photo). . . . .	268
150	Atrium, contre-plongée (photo). . . . .	269
151	Atrium (photo) . . . . .	269
152	Galerie 104 (photo) . . . . .	270
153	Façade nord (graphique). . . . .	271
154	Formes originales (graphique). . . . .	271
155	Clé (graphique). . . . .	272
156	Clé, suite (graphique) . . . . .	272
157	Plan (graphique). . . . .	273
158	Structure (photo). . . . .	273
159	Revêtement (photo) . . . . .	274
160	Points de convergence (photos) . . . . .	275
161	Points de convergence, suite (graphique) . . . . .	275
162	Nouvelles formes et structures (photos). . . . .	277

163	<b>I. Miyake, Robe <i>Xylocope</i></b> (photo) . . . . .	280
164	Formes originales, clé (graphique) . . . . .	281
165	Structure (photo). . . . .	281
166	Éléments de la structure (photo) . . . . .	282
167	Éléments de la structure, suite (graphique) . . . . .	282
168	Formes originales et virtuelles (graphique) . . . . .	283
169	<b>R. Piano, Aéroport du Kansai</b> (photo). . . . .	286
170	Vue aérienne (photo) . . . . .	286
171	Profil de la galerie (graphique) . . . . .	287
172	Structure (photos) . . . . .	287
173	Structure, suite (photo) . . . . .	288
174	Forme originale (graphique) . . . . .	288
175	Forme originale, suite, éléments de la structure (graphique, photo). . . . .	289
176	Structure des éléments (photo) . . . . .	289
177	Structure des éléments, suite (photo). . . . .	289
178	Structure d'un élément, coupe transversale (graphique) . . . . .	290
179	Points de convergence (graphique). . . . .	290
180	Points de convergence, suite (photos). . . . .	291
181	Points de convergence, suite (graphique) . . . . .	291
<b>Cconclusion</b>		
182	Chanel, 1997 . . . . .	337
183	Emanuel Ungaro, 2003. . . . .	337
184	Martin Margiela, 2003 . . . . .	338
185	Walter Van Beirendonck, 2002. . . . .	338
186	Frank O. Gehry, 1992-2002 . . . . .	339
187	Diller + Scofidio, 2002. . . . .	340

## SOURCES DES PHOTOGRAPHIES

Numéro	Page
Chapitre II	
N° 1 C. Dior, Tailleur <i>Bar</i> . . . . .	68
<b>Boucher</b> , François, <i>Histoire du costume en Occident</i> , Paris, Flammarion, 1996, p. 406.	
N° 7 O. Niemeyer, Cathédrale Nossa-Senhora-Aparecida. . . . .	77
<a href="http://www.google.ca/search?hl=fr&amp;ie=ISO-8859-1&amp;q=cathedrale+Nossa-senhora-aparecida&amp;meta/">http://www.google.ca/search?hl=fr&amp;ie=ISO-8859-1&amp;q=cathedrale+Nossa-senhora-aparecida&amp;meta/</a> consulté le 20 mars 2004	
N° 8 Accès à la cathédrale . . . . .	78
<b>Petit</b> , Jean, <i>Niemeyer poète d'architecture</i> , Paris, Bibliothèque des arts, c. 1995, p. 158.	
N° 14 Points de convergence . . . . .	82
<b>Boucher</b> , François, <i>op. cit.</i> , p. 406. <a href="http://www.archiguide.free.fr/VL/Bre/brasil.htm">http://www.archiguide.free.fr/VL/Bre/brasil.htm</a> consulté le 20 mars 2004.	
N° 16 H. de Givenchy, Tailleur à basques. . . . .	87
<b>Boucher</b> , François, <i>op. cit.</i> , p. 407.	
N° 23 Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame-du-Haut. . . . .	96
<b>Pauly</b> , Danièle, <i>Le Corbusier : La chapelle de Ronchamp, the chapel at Ronchamp</i> , Paris, Fondation Le Corbusier, 1997, p. 30-31.	
N° 24 Vue aérienne de la chapelle . . . . .	96
<b>Pauly</b> , Danièle, <i>op. cit.</i> , p. 27.	
N° 25 Détail de la structure (mur sud). . . . .	97
<b>Petit</b> , Jean, <i>op. cit.</i> , p. 137.	
N° 26 Extrémité sud-est . . . . .	98
<i>Ibid.</i> , p. 153.	
N° 27 Plan de la chapelle. . . . .	98
<b>Pauly</b> , Danièle, <i>op. cit.</i> , p. 85.	
N° 28 Façade sud-est . . . . .	99
<i>Ibid.</i> , p. 27.	
N° 29 Forme originale, clé . . . . .	99
<i>Ibid.</i> , p. 27.	
N° 30 Points de convergence . . . . .	101
<b>Boucher</b> , François, <i>op. cit.</i> , p. 406. <b>Pauly</b> , Danièle, <i>op. cit.</i> , p. 27.	



## Chapitre III

N° 32	P. Cardin, Tailleur, Collection <i>Cosmos</i> . . . . .	122
	Victoria & Albert Museum, with an introductory essay by Valerie Mendes, Curator, <i>Pierre Cardin, past, present, futur</i> , London, Dirk Nishen Publishing, 1991, p. 47.	
N° 41	K. Kurokawa, Tour-capsule Nagakin . . . . .	131
	<b>Guiheux</b> , Alain, <i>Kisho Kurokawa Le Métabolisme 1960-1975</i> , Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 51.	
N° 42	Plan de la tour . . . . .	131
	<i>Ibid.</i> , p. 51.	
N° 43	Forme géométrique de la façade est . . . . .	132
	<i>Ibid.</i> , p. 51.	
N° 45	Détail du sommet . . . . .	133
	<i>Ibid.</i> , p. 51.	
N° 46	Structure . . . . .	133
	<i>Ibid.</i> , p. 51.	
N° 48	Structure décomposée . . . . .	134
	<i>Ibid.</i> , p. 50.	
N° 49	Formes virtuelles de la structure . . . . .	134
	<i>Ibid.</i> , p. 50.	
N° 50	Points de convergence . . . . .	135
	Victoria & Albert Museum, <i>op. cit.</i> p. 41. <b>Guiheux</b> , Alain, <i>op. cit.</i> , p. 51.	
N° 52	P. Rabanne, Mini-robe métallique . . . . .	141
	<b>Boucher</b> , François, <i>op. cit.</i> , p. 415.	
N° 59	M. Pani, Tour Nonoalco-Tlatelolco . . . . .	141
	<b>Smith</b> , Clive Bamford, <i>Builders in the sun: five Mexican architects</i> , New York, Architectural Book Pub. Co., c.1967, p. 147.	
N° 60	Forme originale . . . . .	147
	<b>Pani</b> , Mario, et associés architectes, <i>Restructuration d'un secteur de Mexico Nonoalco-Tlatelolco</i> , 1963, <u>L'Architecture d'aujourd'hui</u> , Paris, N° 109, septembre, p. 15.	
N° 61	Structure, mur nord . . . . .	148
	<b>Noelle</b> , Louise, <i>Mario Pani, 1911-1993: la visión urbanade la arquitectura, Mexico</i> , Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura de la UNAM: Consejo National para la Cultura y las Artes, Instituto National de Bellas Artes, Catalogue de l'exposition, 2000, p. 15.	
N° 62	Structure, mur est . . . . .	148
	<i>Ibid.</i> , p. 17.	
N° 63	Structure, suite . . . . .	148
	<b>Pani</b> , Mario et associés architectes, <i>op. cit.</i> , p. 15.	
N° 64	Forme originale, clé . . . . .	149
	<i>Ibid.</i> , p. 15.	

N° 65	Façade nord . . . . .	149
	<b>Smith</b> , Clive Bamford, <i>op. cit.</i> , p. 148.	
N° 68	Points de convergence . . . . .	151
	<b>Pani</b> , Mario et associés architectes, <i>op. cit.</i> , p. 15.	
N° 69	Points de convergence, suite . . . . .	151
	<b>Boucher</b> , François, <i>op. cit.</i> , p. 406.	
	<b>Pani</b> , Mario et associés architectes, <i>op. cit.</i> , p. 15.	
Chapitre IV		
N° 70	M. Bohn, Robe de mariée. . . . .	165
	<b>Steele</b> , Valerie, <i>Se vêtir au XX<sup>e</sup> siècle</i> , Paris, Adam Biro, 1998, p. 109.	
N° 71	Motif décoratif XIII <sup>e</sup> siècle. . . . .	165
	<b>Boucher</b> , François, <i>op. cit.</i> , p. 144.	
N° 79	Motif de la broderie . . . . .	169
	<b>Steele</b> , Valerie, <i>op. cit.</i> , p. 109.	
	<b>Boucher</b> , François, <i>op. cit.</i> , p. 144.	
N° 80	A. Rossi, Le Théâtre du Monde . . . . .	171
	<b>Ferlenga</b> , Alberto, <i>Aldo Rossi, architecture 1959-1987</i> , Éditions Electa Moniteur, Milan-Paris, 1988, p. 158.	
N° 81	Théâtre et architecture vénitienne. . . . .	172
	<i>Ibid.</i> , p. 162.	
N° 85	Points de convergence . . . . .	176
	<b>Steele</b> , Valerie, <i>op. cit.</i> , p. 109.	
	<b>Ferlenga</b> , Alberto, <i>op. cit.</i> , p. 158.	
N° 87	P. Moreni, Combinaisons transparentes . . . . .	180
	<b>Remaury</b> , Bruno, <i>Dictionnaire de la mode au XX<sup>e</sup> siècle</i> , Paris, Éditions du Regard, 1996, p. 457.	
N° 95	Rogers & Piano, Centre Pompidou . . . . .	190
	<b>Piano</b> , Renzo, <b>Rogers</b> , Richard, <i>Du Plateau Beaubourg au Centre George Pompidou</i> , Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, p. 163.	
N° 96	Place Beaubourg . . . . .	191
	<b>Piano</b> , Renzo, <b>Rogers</b> , Richard, <i>op. cit.</i> , p. 161.	
N° 97	Façade ouest . . . . .	191
	<b>Piano</b> , Renzo, <b>Rogers</b> , Richard, <i>op. cit.</i> , p. 70.	
N° 99	Structure globale . . . . .	192
	<b>Piano</b> , Renzo, <b>Rogers</b> , Richard, <i>op. cit.</i> , p. 90.	
N° 100	Structure d'un élément . . . . .	193
	<b>Piano</b> , Renzo, <b>Rogers</b> , Richard, <i>op. cit.</i> , p. 145.	
N° 101	Éléments de la structure . . . . .	194
	<b>Piano</b> , Renzo, <b>Rogers</b> , Richard, <i>op. cit.</i> , p. 138.	
N° 102	Points de convergence . . . . .	195
	<b>Remaury</b> , Bruno, <i>op. cit.</i> , p. 457.	
	<b>Piano</b> , Renzo, <b>Rogers</b> , Richard, <i>op. cit.</i> , p. 163.	

Chapitre V	
N° 104	A. M. Beretta, Robe en lin ..... 211 Archives, Studio Anne Marie Beretta
N° 110	I. M. Pei, Banque de Chine. .... 218 <b>Suner</b> , Bruno, <i>leoh Ming Pei</i> , Paris, Fernand Hazan, 1988, p. 148.
N° 111	Façade nord ..... 219 <b>Marlin</b> , William, <i>I. M. Pei &amp; Partners</i> , <u>Global Architecture</u> , N° 41, Tokyo, A. D. A. EDITA Tokyo, 1976, p. 27.
N° 115	Points de convergence ..... 222 Archives, Studio Anne Marie Beretta. <b>Suner</b> , Bruno, <i>ibid.</i> , p. 148.
N° 117	T. Mugler, Complet <i>Impec Espion</i> ..... 226 <b>Boucher</b> , François, <i>op. cit.</i> , p. 428.
N° 124	N. Foster, Hong Kong & Shanghai Bank ..... 235 <b>Chaslin</b> , François, <b>Hervet</b> , Frédérique et <b>Armelle</b> , Lavalou, <i>Norman Foster</i> , Paris, Electa Moniteur, 1986, p. 148.
N° 125	Accès à la banque ..... 237 <a href="http://www.GreatBuildings.com/buildings/Hongkong_and_Shanghai_Ban.html">http://www.GreatBuildings.com/buildings/ Hongkong_and_Shanghai_Ban.html</a> consulté le 21 mars 2004.
N° 126	Atrium ..... 238 <b>Chaslin</b> , François, <b>Hervet</b> , Frédérique et <b>Armelle</b> , Lavalou, <i>op.cit.</i> , p. 152.
N° 127	Forme originale ..... 238 <i>Ibid.</i> , p. 127.
N° 132	Points de convergence, suite ..... 241 <b>Boucher</b> , François, <i>op. cit.</i> p. 428. <a href="http://www.GreatBuildings.com/buildings/Hongkong_and_Shanghai_Ban.html">http://www.GreatBuildings.com/buildings/ Hongkong_and_Shanghai_Ban.html</a> consulté le 21 mars 2004.
N° 133	Architecture constructiviste ..... 241 <b>Shvidkovsky</b> , Alexander, <i>Building in the 1917-1932</i> , New York, Praeger Publishers, 1971, p. 97.
Chapitre VI	
N° 134	R. Kawakubo, Robe en cupro, devant, dos ..... 256 Archives, Studio <i>Comme des Garçons</i> , Paris, 1998.
N° 136	Vêtements de référence ..... 257 Archives personnelles
N° 143	Structure. .... 261 <i>Ibid.</i>
N° 145	F. O. Gehry, Guggenheim Museum ..... 265 <b>Van Bruggen</b> , Coosje, <i>Frank O Gehry, Guggenheim Museum Bilbao</i> , New York, Guggenheim Museum Publications, 1999, p. [190-191].
N° 146	Plan ..... 265 <i>Ibid.</i> , p. 23.

N° 147	Volumétrie du musée . . . . .	267
	<i>Ibid.</i> , p. 146.	
N° 148	Élévation sud . . . . .	268
	<i>Ibid.</i> , p. 154.	
N° 149	Entrée du musée. . . . .	268
	Archives personnelles	
N° 150	Atrium, contre-plongée. . . . .	269
	<b>Ragheb, J. Fiona, Friedman, Mildred, Frank Gehry, Architect,</b> New York, Guggenheim Museum Publications, 2001, p. 171.	
N° 151	Atrium . . . . .	269
	<b>Peressut, Luca Basso, Musées, architecture 1990-2000, Milan,</b> Actes Sud/Motta, 1999, p. 220.	
N° 152	Structure, galerie 104 . . . . .	270
	Connaissance des Arts, 1999, <i>Numéro spécial : Guggenheim Bilbao</i> , Hors série, n° 134, p. 35.	
N° 153	Façade nord . . . . .	271
	<b>Van Bruggen, Coosje, op. cit.</b> , p. [152].	
N° 156	Plan . . . . .	272
	<i>Ibid.</i> , p. [148-149].	
N° 158	Structure, . . . . .	273
	<i>Ibid.</i> , p. [158].	
N° 159	Revêtement . . . . .	274
	<i>Ibid.</i> , p. [161].	
N° 160	Points de convergence . . . . .	275
	Archives, Studio <i>Comme des Garçons</i> <b>Van Bruggen, Coosje, op. cit.</b> , p. [195].	
N° 161	Points de convergence suite . . . . .	275
	<b>Dal Co, Francesco, Forster, Kurt W., Frank O. Gehry. The Complete</b> <i>Works</i> , New York, The Monacelli Press, 1998, p. 481.	
N° 162	Nouvelles formes et structures . . . . .	277
	Archives, Studio <i>Comme des Garçons</i>	
N° 163	I. Miyake, Robe <i>Xylocope</i> . . . . .	280
	Archives personnelles	
N° 165	Structure. . . . .	281
	<i>Ibid.</i>	
N° 166	Éléments de la structure . . . . .	282
	<i>Ibid.</i>	
N° 169	R. Piano, Aéroport international du Kansai . . . . .	286
	<a href="http://194.185.232.3/works/031/pictures.asp">http://194.185.232.3/works/031/pictures.asp</a> consulté 13 avril 2004	
N° 170	Vue aérienne . . . . .	286
	<a href="http://194.185.232.3/works/031/pictures.asp">http://194.185.232.3/works/031/pictures.asp</a> consulté 13 avril 2004	
N° 171	Profil de la galerie . . . . .	287
	<b>Magnago Lampugnani, Vittorio, Renzo Piano 1987-1994, Basel,</b> Birkhäuser Verlag, 1995, p. 161.	

N° 172	Structure. ....	287
	<b>Magnago Lampugnani, Vittorio, <i>op. cit.</i>, p. 164.</b>	
N° 173	Structure, suite. ....	287
	<a href="http://www.jha-kansai.com/crafz/diary/diary2002-3.html">http://www.jha-kansai.com/crafz/diary/diary2002-3.html</a> consulté le 8 mai 2004	
N° 174	Forme originale. ....	288
	<b>Magnago Lampugnani, Vittorio, <i>op. cit.</i>, p. 155.</b>	
N° 175	Forme originale, suite, éléments de la structure. ....	289
	<a href="http://www.szs.ch/merits/17u_e.html">www.szs.ch/merits/17u_e.html</a> consulté le 25 avril 2005.	
N° 176	Structure des éléments, vue de face. ....	289
	<a href="http://www.answers.com/topic/kansai-international-airport">http://www.answers.com/topic/kansai-international-airport</a> consulté le 29 avril 2005.	
N° 177	Structure des éléments, suite. ....	289
	<a href="http://www.answers.com/topic/kansai-international-airport">http://www.answers.com/topic/kansai-international-airport</a> consulté le 29 avril 2005.	
N° 178	Structure d'un élément, coupe transversale. ....	290
	<b>Buchanan, Peter, Renzo Piano Building Workshop. <i>Cœuvres complètes. Volume un</i>, London, Phaidon Press Limited, 1994, p. 23.</b>	
N° 179	Points de convergence. ....	290
	<b>Magnago Lampugnani, Vittorio, <i>op. cit.</i>, p. 155.</b>	
N° 180	Points de convergence, suite. ....	291
	Archives personnelles. <b>Magnago Lampugnani, Vittorio, <i>op. cit.</i>, p. 164.</b>	
N° 182	Complet Chanel, 1997. ....	337
	<b>Lagerfeld, Karl, Galeries Lafayette, <i>Chanel Boutique, Collection printemps-été 1997</i>, Paris, Chanel, 1997, p. [14].</b>	
N° 183	Robe, Emanuel Ungaro, 2003. ....	337
	<b>Samet, Janie, 2001, <i>Alta Parigi Moda. Haute couture</i>, AUDREY, N° 24, p. 91.</b>	
N° 184	Ensemble, Martin Margiela, 2003. ....	338
	<b>Chivaratanond, Sylvia, <i>Skin tight: the sensibility of the flesh</i>, Chicago, Museum of Contemporary Art, 2004, p. [16].</b>	
N° 185	Tenue, Walter Van Beirendonck, 2002. ....	338
	<b>Jones, Terry, Mair, Avril, <i>Fashion now: i-D selects the world's 150 most important designers</i>, Köln, Taschen, c. 2003, p. 479.</b>	
N° 186	Stata Center, Frank O. Gehry, 1992-2002. ....	339
	<b>Joyce, Nancy, Gehry, Frank O., <i>Building Stata: the design and construction of Frank O. Gehry's Stata Center at MIT</i>, Cambridge, MIT Press, c. 2004, couverture (dos). 137 p.</b>	
N° 187	Blur Building, Diller + Scofidio, 2002. ....	291
	<b>Betsky, Aaron, Diller + Scofidio, <i>Scanning: the aberrant architectures of Diller + Scofidio</i>, New York, Whitney Museum of American Art: Harry N. Abrams, c. 2003, p. 91.</b>	

## QUELQUES CITATIONS

*La robe est une architecture éphémère,  
destinée à exalter les proportions du corps féminin.*

(Christian Dior, 1951)

*La Haute Couture est un laboratoire de création  
qui permet l'étude des formes et des volumes.*

(Pierre Cardin, c. 1970)

*Je conçois le vêtement à partir du jeu des lignes virtuelles  
tracées sur les formes géométriques simples;  
la fonction de chaque élément du vêtement  
est comparable aux fonctions que l'on retrouve en architecture.*

(Anne Marie Beretta, 1994)

*Les couturières qui taillent et cousent toutes les pièces de l'habillement  
des femmes et les tailleurs qui font les corps et les corsets  
sont les maçons de l'édifice.*

(L. S. Mercier)



## RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur les interrelations structurelles et sémantiques entre le design de mode et l'architecture dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et propose un modèle inédit d'analyse comparative des deux corpus en tenant compte, bien entendu, de la spécificité de chacun des modes d'expression.

Mon hypothèse est que les motivations symboliques profondes derrière la fabrication et le port du vêtement sont les mêmes que pour l'habitation.

Pour construire le modèle d'analyse comparative entre les deux corpus, je me suis référée aux recherches d'Henri Lefebvre qui portent sur la « science de l'espace ». Lefebvre, qui définit la science de l'espace comme l'ensemble des activités d'une société distincte, réunies dans un espace global et situées dans une dimension temporelle en raison de leur interdépendance, recommande d'analyser la triple relation dialectique responsable de sa production: le *perçu*, le *conçu* et le *vécu*.

La présentation du contexte historique et socio-économique de chacune des décennies et l'analyse des interdépendances entre la mode et l'architecture à partir d'études des événements du point de vue historique m'ont permis de définir le premier élément responsable de la production de l'espace, le *perçu*.

Une analyse formelle et comparative de l'*objet-mode* et de l'*objet-architecture*, considérés par Lefebvre en tant que produits matériels d'une société, m'a permis de relever des éléments de convergence esthétique et d'indiquer le deuxième élément responsable de la production de l'espace, le *conçu*.

L'étude des activités dominantes des sociétés d'avant-garde, examinées à partir de données historiques et socio-économiques, a permis de déceler des éléments de convergence symbolique et de préciser le troisième élément de la production de l'espace, le *vécu*.

Le premier chapitre vise à démontrer, en s'appuyant sur les écrits relatifs à ces deux formes d'expression plastique, que le vêtement participe à la construction de l'espace au même titre que l'architecture, dans la mesure où il agit comme cellule d'habitation. On y constate de plus, qu'à partir de l'origine du vêtement et de l'habitation et en suivant la généalogie de la mode et de l'histoire de l'architecture, il est possible de relier le développement de la mode à celui de l'architecture.

Dans les chapitres suivants, le modèle est appliqué sur les objets mis à plat, c'est-à-dire schématisés en coupe, et cette méthode a pour objectif de mettre au jour les structures plastiques et formelles comparatives des deux types d'objets. Cette démarche sert à circonscrire les principaux paramètres esthétiques propres à chacune des décennies depuis les années 1950 jusqu'à la fin des années 1990.

Le dernier chapitre porte plus particulièrement sur les relations symboliques entre le design de mode et l'architecture sur la base des trois concepts qui ont motivé l'analyse des cas spécifiques, soit le *conçu*, le *perçu* et le *vécu* dans des contextes historiques et économiques différents à chacune des décennies. Cette étude, qui se termine par une conclusion plutôt axée sur les nouvelles tendances en cours en ce tout début de XXI<sup>e</sup> siècle, aura idéalement démontré la pertinence d'une analyse comparative entre deux modes de création à prime abord étrangers l'un à l'autre, mais dont les paramètres structuraux, esthétiques et symboliques respectifs se rejoignent dans un espace social «global» qu'ils contribuent à marquer, voire à modifier.

Mots-clé : design de mode, architecture du XX<sup>e</sup> siècle, anthropologie, sociologie, symbolique.

## INTRODUCTION

### Le sujet

Cette thèse porte sur les interrelations structurelles et sémantiques entre le design de mode et l'architecture dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. L'étude a pour objectif de construire un modèle inédit d'analyse comparative des deux corpus en tenant compte, bien entendu, de la spécificité de chacun des modes d'expression.

Mon intérêt pour ces deux domaines de création, à première vue éloignés l'un de l'autre, découle de ma triple formation académique : architecte, designer de mode, historienne de l'art et de ma pratique professionnelle dans les trois domaines.

### Les concepts

Bien que la mode et l'architecture fassent partie de l'environnement quotidien de l'individu occidental actuel, il importe de préciser le sens de certains termes et concepts de base. Ces définitions font d'ailleurs état de mon intérêt pour la fonction sociale, voire anthropologique, des objets du corpus.

Le *vêtement* désigne tous les objets fabriqués conçus pour couvrir le corps. Il remplit et répond à trois fonctions principales : une plutôt naturelle et utilitaire, la protection du corps, surtout les parties plus vulnérables ; les deux autres étant plus symboliques, la parure et la décence. Au cours des siècles, cela depuis la préhistoire, ces trois fonctions ont été différemment hiérarchisées en vertu des

codes de conduite culturels imposés par les pouvoirs en place, mais il n'en demeure pas moins que, même à notre époque, chacune des fonctions demeure active et percutante<sup>1</sup>.

La *mode* est un concept moderne apparu au moment de la révolution industrielle qui provoqua l'accélération foudroyante des changements formels et stylistiques du vêtement. Elle ajoute un « surplus » esthétique et symbolique au vêtement et a gagné de l'ampleur avec les sociétés démocratiques orientées vers la production, la consommation et la communication de masse. Gilles Lipovetsky l'a bien noté : « La mode est la négation du pouvoir immémorial du passé traditionnel, la fièvre moderne des nouveautés, la célébration du présent social<sup>2</sup> ». D'une certaine façon, si elle répond à des attentes, la mode est également responsable du changement des valeurs culturelles et socio-historiques dont les paradigmes dominants sont, depuis ses débuts, la nouveauté, l'exclusivité de chacune des créations et la distinction sociale de l'usager. Nous verrons plus loin comment ces trois critères l'ont fait entrer dans le domaine des « arts ».

L'*objet-mode*, le mot le dit, désigne le produit conçu par un couturier<sup>3</sup> ou un créateur<sup>4</sup> et sa fonction esthétique prime sur sa fonction utilitaire, quoique celle-ci ne soit pas oblitérée. De plus en plus, grâce aux innovations concernant les formes, les proportions, les méthodes de fabrication, la structure de l'étoffe et la couleur, le vêtement « unique » est considéré comme « objet d'art » par un

---

1. J.C. Flügel, *Le réveur nu*, Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1982, p. 15.

2. Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 13.

3. Le couturier est responsable de la création des collections des maisons de haute couture qui sont soumises aux exigences imposées par La Chambre Syndicale de la Haute Couture qui impose, entre autres, la réalisation de modèles de vêtement sur mesure pour une clientèle privée, l'utilisation d'étoffes exclusives et l'enregistrement des modèles auprès de la Chambre Syndicale, au plus tard quinze jours après la présentation publique de la collection.

4. Le créateur, lui aussi, signe des modèles de vêtement, mais il n'est pas obligé de les confectionner sur mesure pour sa propre clientèle. Les vêtements, plus innovateurs au niveau de la construction et de la forme, ne correspondent pas toujours aux normes esthétiques établies ni au confort du vêtement porté au quotidien.

nombre croissant de théoriciens en arts visuels<sup>5</sup>. Or, l'*objet-mode* annonce les nouvelles tendances et est régulièrement imité par l'industrie du prêt-à-porter ou par le secteur de la distribution de masse qui le copient à grande échelle. Plus la copie s'éloigne de l'idée originale et de la quête esthétique du couturier ou du créateur, plus l'objet gagne en utilité et s'approche du vêtement de travail<sup>6</sup>, mais donne encore à l'individu qui le porte l'impression, justement, «d'être à la mode», de partager le courant esthétique des premiers usagers.

*L'habitation*, comme le vêtement, répond à deux à fonctions majeures. Une, de l'ordre de la nécessité, est celle d'abriter, dans le sens de protéger le corps contre les intempéries et toute autre menace venant de l'extérieur du refuge. Cette fonction utilitaire fondamentale, transhistorique et transculturelle demeure en deçà de tout projet architectural, et Rapoport<sup>7</sup> a raison de noter que «l'habitation fait partie des traditions populaires et implique déjà une organisation sociale qui a des liens beaucoup plus étroits avec la culture de masse et la vie quotidienne qu'avec la tradition architecturale qui, elle, représente une culture d'élite». Une autre fonction, celle-ci de l'ordre du symbolique, suit l'évolution des sociétés qui dictent les règles de la forme de l'habitation. Ces diktats, variables d'une époque à l'autre, ont pour conséquence de hiérarchiser le statut social de l'utilisateur ou des utilisateurs, dans le cas d'un édifice public, cela à l'intérieur d'une structure socioculturelle particulière.

- 
5. Germano Celant, Ingrid Sischy, Asbaghi Pandora Tabatabai, *Art/fashion*, Milan, Skira, c.1997, 350 p.; Luigi Settembrini, *Emilio Pucci*, Milan, Skira, c.1996, 198 p.; Germano, Celant, Luigi, Settembrini, Ingrid, Sischy, *Looking at fashion*, Milan, Skira, c. 1996, 2 v.; Valerie Steele, *Se vêtir au XX<sup>e</sup> siècle. De 1945 à nos jours*, Paris, Adam Biro, 1998, 205 p.
  6. Le vêtement de travail – vêtement de type masculin – est une création anonyme qui évolue de façon lente, obéissant avant tout à un impératif utilitaire. Plus le porteur se situe au bas de l'échelle sociale, plus sa tenue est fonctionnelle et uniforme, in Alain Soral, *La création de mode*, Paris, Stylists Information Services, 1987, p. 13-15.
  7. Amos Rapoport, *Pour une anthropologie de la maison*, Paris, Dunod, 1972, p. 3.

*L'architecture* est «l'art» de concevoir et de construire des édifices selon des codes spécifiques et elle témoigne d'une évolution idéologique, stylistique et technologique. Pour Venturi<sup>8</sup>, l'architecture était «une forme signifiante de la réalité culturelle d'une société dans une dimension temporelle». Pour Rapoport<sup>9</sup>, «elle fait partie intégrante de la haute tradition architecturale, bien que l'institutionnalisation et la spécialisation la dominant». C'est dire que de tout temps l'architecture appartient au domaine du symbolique, qui englobe des valeurs socio-culturelles, esthétiques, historiques et économiques.

L'*objet-architecture* désigne le résultat, le produit conçu par un architecte ou un bureau d'architectes et qui, comme l'*objet-mode*, peut être précurseur et influencer la forme de l'habitation populaire. Sans que la fonction utilitaire de l'édifice ne soit annulée, la fonction esthétique de chacune des réalisations domine le projet. Selon les innovations formelles, esthétiques ou stylistiques, l'*objet-architecture* inédit et exceptionnel sert fréquemment de référence à d'autres architectes qui travailleront dans la même optique, ou à des historiens de l'architecture pour qui il deviendra la référence par excellence d'un style spécifique.

### L'hypothèse

Le postulat de base est donc ici le suivant : au même titre que l'*objet-architecture*, l'*objet-mode* délimite un espace, les deux étant érigés sur une structure porteuse (pour le premier, la charpente; pour le second, le corps humain). Cependant, l'*objet-architecture* établit les limites d'un espace habituellement collectif, public et à la vue de tous, alors que l'*objet-mode*, quoique porté pour être vu, circonscrit un espace individuel, privé et plus intime. Les deux agissent

---

8. Robert Venturi, *De l'ambiguïté en Architecture*, Paris, Dunod, 1976, p. 76.

9. Amos Rapoport, *op. cit.*, p. 3.



comme signes, comme producteurs d'effets plastiques et symboliques, et témoignent des valeurs idéologiques dominantes du moment, parfois même contribuent à les implanter et, toujours, marquent le statut social de l'utilisateur.

Or, pour Henri Lefebvre<sup>10</sup>, dont les réflexions sont ici endossées tout au long de la thèse, l'architecture non seulement délimite, mais « construit » de l'espace en tant « qu'unité théorique qui relie l'espace mental et l'espace culturel, l'espace social et l'espace historique ». Je propose, dans cette étude, de vérifier cette hypothèse sur les deux corpus et j'avance que chaque *objet-mode* construit aussi de l'espace. Cette construction est tout autant de l'ordre immédiat et physique que de l'ordre symbolique et peut être abordée dans le cadre de ce que Lefebvre qualifie « de science de l'espace »<sup>11</sup>.

### État de la question

Traditionnellement, l'architecture a été considérée comme une forme d'art – ou comme « grand art » selon certains – et on lui a consacré de savants traités historiques et théoriques. L'objectif de ma thèse n'est pas de retracer ce parcours, mais de démontrer que toute réalisation architecturale d'envergure participe de l'histoire de son époque et laisse des traces qui perdurent dans un temps relativement long.

Or, le statut artistique de la mode est bien différent en raison, entre autres, de son entrée récente dans l'histoire. Il est vrai que depuis déjà quelques années, grâce à des études en histoire de l'art<sup>12</sup> et à l'intérêt de plus en plus marqué que

---

10. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 2000, 485 p.

11. *Ibid.*, p. XXII-XXV.

12. Entre autres, il faut mentionner les articles parus dans la revue *Beaux Arts* n° 173, n° 175 ou *Art et mode : attirance et divergence*. Coll. « Art Press. Hors Série » n° 18. Paris : Art press, 1997, entièrement consacré à la mode.

lui portent les conservateurs et les commissaires des grands musées « d'art » et les fondations prestigieuses<sup>13</sup>, elle semble avoir été affranchie de son statut préalable de simple témoin ethnographique. Ainsi, les *objets-mode* ne sont plus perçus comme « vêtements », mais comme créations fréquemment associées aux arts visuels. Ce fut le cas, par exemple, de la Biennale de Florence (1996), où on a jumelé des couturiers et des créateurs de mode à des artistes autour du thème « Il tempo e la moda »<sup>14</sup>. On pourra toujours dénoncer une position qui semble à première vue élitiste et qui cherche désespérément l'objet « unique » comme produit digne d'être qualifié de grand art, mais il faut reconnaître que, sans l'appui des spécialistes des arts visuels, le travail des couturiers et des créateurs n'aurait pas reçu la reconnaissance qui lui est due. L'entrée progressive de la mode dans le domaine des arts converge d'ailleurs avec le mouvement actuel en histoire de l'art et en muséologie qui vise, souvent non sans difficulté, à décloisonner les genres. En ce début du XXI<sup>e</sup> siècle où les objets d'art changent, il va de soi que la notion d'art soit elle-même en train de muter.

À cet égard, quelques expositions méritent une attention particulière. Par exemple, à la Biennale de Florence (1996), on cherchait, entre autres, à élucider la corrélation entre la stylistique d'un édifice et celle d'un vêtement de mode. Les couturiers et les créateurs de mode invités devaient intégrer un espace architectural de la ville désigné par les commissaires. À cette occasion, sept catalogues furent publiés mais, chose étrange, les textes ne font mention ni de la démarche des créateurs, ni des liens plastiques ou sémantiques entre le vêtement et l'architecture, comme si l'*objet-mode* était un objet de séduction et non un objet de recherche artistique. Ces catalogues seraient, en somme, de simples compilations d'images. Trois ans plus

---

13. FIAC, Paris, 1998; Issey Miyake, *Making Things*. Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 1998; Giorgio Armani, Guggenheim Museum, Bilbao, 2000.

14. Sept catalogues ont été publiés dont trois entièrement consacrés à la mode : *Art / Fashion*; *New Persona / New Universe*; *Emilio Pucci*; *Looking at Fashion*.

tard en 1999, l'historien d'art et commissaire Germano Celant tente une expérience semblable, toujours à Florence, et organise l'événement *Cinéma et mode*. Ce sera la dernière Biennale florentine à incorporer la mode.

Par ailleurs, de nombreuses rétrospectives de couturiers éminents, dont celles de Christian Dior, Martin Margiela, Issey Miyake, Giorgio Armani et Elsa Schiaparelli furent présentées dans des musées et des centres d'exposition de prestige tels le Metropolitan Museum of Art de New York (1996), le Musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam (1997), la Fondation Cartier de Paris (1998), le Musée Guggenheim Bilbao (2000), le Musée de la Mode et du Textile de Paris (2004).

Parallèlement à ces expositions, la quantité de publications consacrées à la mode ne cesse de croître au cours des années 1995-2004. Certains ouvrages sont publiés par des institutions d'enseignement supérieur comme l'Institut français de la mode<sup>15</sup> ou l'École nationale supérieure des arts décoratifs à Paris<sup>16</sup>; d'autres sont édités par des musées ou des galeries sous forme de catalogues d'exposition comprenant des photos et de courts textes bibliographiques ou historiques; d'autres encore, sous une forme romancée, décrivent la vie et la carrière de personnages célèbres dans le domaine de la mode : couturiers, bottiers, bagagistes ou fabricants de textiles.

Quelques autres publications s'intéressent également à la corrélation entre la mode et l'architecture. Mais il s'agit, là encore, du choix plutôt intuitif de chacun des auteurs, très souvent des architectes ou des gens du métier de la mode,

---

15. Collectif coordonné par Bruno Remaury, *Repères Mode & Textile*, Paris, Institut français de la mode, 1997, 351 p. Excellent ouvrage traitant des structures de la mode et des textiles et, bien qu'il soit préférentiellement destiné aux professionnels du domaine de la mise en marché et de la commercialisation, il s'agit ici d'un ouvrage de référence.

16. Collectif coordonné par Patrick Raynaud, « Mode, textile, vêtement », Paris, *Le journal des Arts Déco*, N° 22, mars 2003, 143 p.

faisant mention d'objets architecturaux qui présentent des relations formelles ou stylistiques avec des vêtements. Malheureusement, la justification de ces choix repose uniquement sur des témoignages photographiques et de brefs commentaires qui n'abordent pas la question de la forme, des matériaux, ni de la technique d'assemblage, et encore moins des enjeux sociologiques. Ces textes plutôt superficiels rappelant des slogans publicitaires s'en tiennent à quelques remarques rapides soulignant certaines ressemblances entre le vêtement, l'architecture d'un bâtiment et parfois d'autres objets de design. Les auteurs de *Temps denses*<sup>17</sup>, par exemple, tout en jouant sur le mot tendance, terme de première importance dans le domaine de la mode commerciale, présentent chaque chapitre comme une entité indépendante en intégrant sous le même thème le design de mode, le design des objets, l'architecture et l'imagerie publicitaire. Les auteurs tentent de démontrer, par cette mise en correspondance de divers objets, qu'il s'agit d'un témoignage de l'évolution de la société contemporaine. Parmi les ouvrages récents, *White Walls, Designer Dresses* de Mark Wigley<sup>18</sup> est probablement la publication qui présente de manière la plus rigoureuse l'interrelation entre l'architecture, la mode et les autres objets de design. Or, cet ouvrage ne couvre essentiellement que la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les trente premières années du XX<sup>e</sup> siècle, période dont la plus grande partie correspond au design issu de l'École du Bauhaus. Par ailleurs, Bradley Quinn, dans le catalogue *The Fashion of Architecture*<sup>19</sup> publié lors de l'exposition de 2003 à la Deluxe Gallery à Londres, s'interroge sur l'interrelation entre la mode et l'architecture des deux dernières décennies au niveau des images, des techniques et des matériaux de production.

---

17. Lionel Blaisse et François Gaillard, *Temps denses*, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 1999, jaquette du volume.

18. Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology Press, 1995, 424 p.

19. Bradley Quinn, *The Fashion of Architecture*, Oxford, Berg, 2003, 254 p.

Il aborde également la question en s'intéressant aux espaces organisés par l'architecture publique et aux espaces intérieurs des boutiques de mode<sup>20</sup>.

D'autres publications, qui abordent la relation entre la signature stylistique du créateur de mode et celle de l'architecte, notent certaines analogies formelles et esthétiques entre un vêtement exposé et l'architecture intérieure d'une boutique<sup>21</sup>, sans toutefois tenir compte de la réflexion même du créateur de mode.

Seuls certains historiens du costume ont réalisé des recherches plus approfondies démontrant l'analogie entre le style du vêtement et le style architectural d'une période historique ou stylistique donnée<sup>22</sup>. Plus axées sur la forme et l'esthétique du «vêtement» ou de l'architecture, ces recherches ne fournissent que des informations succinctes sur ces analogies et sur le contexte social du moment.

Par ailleurs, la presse spécialisée de la mode fournit couramment des commentaires comparant la forme et l'influence stylistique du vêtement à celles de l'architecture<sup>23</sup>. Les journalistes qui s'adressent au grand public s'appuient sur certains styles architecturaux ou mentionnent des édifices en particulier pour soutenir un discours en apparence scientifique, mais qui ne semble être utilisé que pour donner plus de crédibilité à la revue ou, peut-être, à l'auteur.

En ce qui concerne les écrits sur l'architecture, les informations traitant des aspects historiques et stylistiques sont, dans l'ensemble, assez complètes et bien ordonnées. Par contre, les publications qui abordent les données techniques et

---

20. Quinn se réfère aux travaux d'Hussein Chalayan, de Rei Kawakubo, de Martin Margiela, d'Issey Miyake et d'Alexander McQueen pour la mode et de Tadao Ando, de Daniel Libeskind, de Rem Koolhaas et de Zaha Hadid pour l'architecture.

21. Notamment *Architecture d'Aujourd'hui* n° 310, n° 311 ou *Crée Architecture intérieure*, octobre/novembre 1986, fournissent la description des espaces et de l'architecture organisationnelle des boutiques de vêtements qui ressemblent à des galeries d'art.

22. H.H. Hansen, *Histoire du costume*, Paris, Flammarion, 1956, 67 p.

23. *Dépêche Mode*, *Jalouse*, *Mixte*, *Vogue*, *Harper's Bazar*.

qui présentent les plans des réalisations d'objets architecturaux sont souvent incomplètes et parfois même contradictoires<sup>24</sup>.

## Investigations

Pour ma part, afin d'avoir des informations exhaustives et crédibles concernant l'ensemble du corpus de la thèse, j'ai entrepris des démarches auprès d'institutions de mode et de bureaux d'architectes. J'ai dû effectuer plusieurs voyages pour étudier rigoureusement la construction des *objets-mode* et des *objets-architecture* sélectionnés.

J'ai visité des expositions qui comprenaient, entre autres, celles qui font partie du corpus de ma thèse, soit *Christian Dior, Marcel Boussac*, Haute Alsace, Musée du textile et des costumes, 1998; *Hommage à Christian Dior, 1947-1957*, Paris, Musée des Arts de la mode et du Textile, 1987-1988; *Jacqueline Kennedy, les années Maison-Blanche*, Paris, Union centrale des Arts décoratifs, 2002-2003; *Paco Rabanne*, Marseille, Musée de la mode, 1995; *Issei Miyake: Making Things*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998-1999.

Pour l'architecture<sup>25</sup>, j'ai dû effectuer plusieurs voyages au cours des dernières années, ceci afin de recueillir des données exactes concernant la forme, la structure et les fonctions de certains édifices qui font l'objet de mes analyses, ou bien en visiter d'autres qui ont été réalisés par les architectes dont la production fait partie de mes recherches.

---

24. Il s'agit plus particulièrement d'informations concernant le projet de la Cathédrale de Brasilia dont le nombre de nervures, éléments porteurs de la construction, varie selon les sources (de seize à vingt et un) et dont ni le plan de la façade, ni le plan de coupe ne correspondent aux dimensions exactes.

25. J'ai effectué des voyages à New York (Niemeyer), Hong Kong (Pei, Foster), Tokyo, Osaka (Kurokawa, Piano), Paris (Bofill, Pei, Piano & Rogers, Niemeyer), Bilbao (Gehry), Los Angeles (Gehry), Ronchamp (Le Corbusier).

J'ai entretenu également des contacts réguliers avec les maisons de couture, les architectes, les créateurs, leurs assistants ou leurs attachés de presse, dans l'éventualité où il me faudrait éclaircir certains détails au sujet des objets étudiés. Pour la mode, j'ai contacté madame Sozic Pfaff, conservatrice des archives de la Maison Dior; madame Renée Taponier, assistante de monsieur Pierre Cardin depuis le début des années 1960, ainsi que son attaché de presse, monsieur Jean-Pascal Hesse; madame Emeline Cha, attachée de presse de Popy Moreni; madame Anne Marie Beretta et son attachée de presse, madame Cécile Brunet; mesdames Jelka Music et Haruko Sekihara, attachées de presse de *Comme des Garçons*. J'ai eu l'occasion de communiquer avec Lydia Kamitsis, conservatrice du Musée des Arts de la Mode et du Textile à Paris, pour compléter des informations sur certains modèles étudiés. Pour ce qui est de l'architecture, j'ai communiqué par téléphone avec monsieur Oscar Niemeyer et par écrit avec messieurs Ieoh Ming Pei et Frank O. Gehry. Enfin, j'ai eu l'occasion de rencontrer messieurs Ricardo Bofill et Kisho Kurokawa.

De plus, toutes les maisons de couture et les studios de créateurs ont fourni les informations que je n'ai pu recueillir auprès des musées au cours des expositions ou dans les publications officielles. La seule exception fut celle du manque de collaboration de l'attachée de presse de Rei Kawakubo et du studio *Comme des Garçons*, ce qui m'a obligée à faire appel à l'assistant de Marie Saint-Pierre<sup>26</sup>, Patrick Pépin, pour réaliser la mise à plat de la robe de Kawakubo à partir d'une photographie d'archives du studio et de deux vêtements que j'ai acquis<sup>27</sup>. Ces

26. Marie Saint-Pierre est actuellement une des plus importantes créatrices de mode de Montréal. Son assistant, Patrick Pépin, un de mes anciens étudiants, peut être considéré aujourd'hui comme un spécialiste de la volumétrie du vêtement.

27. J'ai pu avoir accès aux archives de *Comme des Garçons*, grâce à Jelka Music, attachée de presse. Après deux jours de recherches, elle m'a reproduit une sélection des photographies des collections entre 1995 et 1997. Elle m'a assuré de la possibilité d'une collaboration avec le studio de Rei Kawakubo. Au cours de l'année 2000, elle a été remplacée par une autre attachée de presse, Haruko Sekihara, dont la collaboration n'était plus possible.



derniers faisaient partie de la même collection et leurs pièces maîtresses étaient identiques à celle de la robe.

### **Présentation du corpus**

Les cas étudiés dans cette thèse représentent les réalisations qui ont le plus marqué la mode et l'architecture à chacune des décennies.

### **Corpus mode – Repères historiques**

Les périodes historiques ici répertoriées correspondent à l'emprise de la haute couture sur le prêt-à-porter dans les années 1950 (Christian Dior, Hubert de Givenchy); au succès du prêt-à-porter, révélateur de l'individualisme, et à l'apparition de la première vague de « créateurs de mode », dont le statut est différent des couturiers, dans les années 1960 (Pierre Cardin, Paco Rabanne); à la banalisation des produits du prêt-à-porter dans les années 1970 (Marc Bohan, Popy Moreni); aux créateurs de la deuxième vague dans les années 1980 (Anne Marie Beretta, Thierry Mugler); et, enfin, au schisme à l'intérieur des structures organisationnelles des institutions de créateurs dans les années 1990<sup>28</sup> (Rei Kawakubo, Issey Miyake). Un chapitre complet est réservé à chacune des décennies, mais les points saillants sont dès maintenant soulignés dans les pages qui suivent.

---

28. Didier Grumbach, *Histoires de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 37-56.



## Les années 1950 – Apogée de la féminité

Le début des années 1950 marque un moment déterminant dans le développement de la mode contemporaine alors que l'on rompt avec les règles dictées par la Chambre Syndicale<sup>29</sup> de la Couture Parisienne. Cette période correspond aussi aux toutes premières tentatives de développement du prêt-à-porter. Lancée en France par Jean Claude Weill en 1949<sup>30</sup>, à l'image de la mode industrielle américaine, l'institution du prêt-à-porter contraint pour la première fois la production industrielle du vêtement aux exigences impératives de la mode. La production industrielle ne peut plus se contenter de produire des vêtements de travail et elle se met à réaliser des copies de modèles de haute couture. Ainsi, l'industrie du prêt-à-porter offre à la bourgeoisie moyenne des vêtements similaires à ceux qui sont réalisés par les maisons de haute couture, mais à moindre coût, confirmant ainsi le début de la démocratisation de la mode. C'est aussi le moment où, pour la dernière fois, une maison de haute couture impose une silhouette qui va régner sur la mode féminine pendant toute une décennie. La Maison Christian Dior offre, après les années d'austérité de la Seconde Guerre mondiale, des vêtements d'une féminité exceptionnelle. Appelée *New Look* par les journalistes américains, cette silhouette aux lignes courbes est déjà présentée lors des défilés de mode de la maison Dior de l'automne 1947, pour être reproduite tout au long des années 1950 par l'industrie du prêt-à-porter. Pour sa part, Hubert de Givenchy propose, à partir de 1951, une ligne de vêtements moins coûteuse, nommée les « séparables », qui annonce le début du prêt-à-porter en

---

29. Il est pratiquement impossible de préciser le nom exact de l'organisme qui réunissait jusqu'en 1970 les maisons de couture sur mesure. Selon Janine Hénin, la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, fondée en 1868 et devenue un syndicat professionnel en 1884, est régie par des lois extrêmement rigoureuses à partir de 1927. La Chambre Syndicale compte parmi ses adhérents non seulement les Maisons de Couture Création (les seules à détenir les droits d'appellation), mais également des maisons qui, bien que ne bénéficiant pas de cette appellation, ont néanmoins une activité de couture sur mesure; in Janine Hénin, *Paris Haute Couture*, Paris, Éditions Philippe Olivier, 1990, p. 91.

30. Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 126-135.

France. Puis, en 1954, il présente un tailleur à basque qui fait partie d'une collection composée de vêtements dépouillés sur le plan de la forme et qui manifeste les premiers signes de la modernité dont la ligne plus dynamique met de l'avant les formes naturelles du corps féminin.

### Les années 1960 – Libération et individualisme

Avec les performances mémorables des couturiers d'avant-garde au cours de la décennie préalable, les années 1960 marquent l'accessibilité définitive de la mode du prêt-à-porter et annoncent l'arrivée de la première vague de créateurs qui tenteront de combler les lacunes entre le prêt-à-porter et la haute couture en proposant un rajeunissement de l'image féminine.

Ce mouvement est d'autant plus important qu'il est annonciateur d'un nouveau phénomène social : « l'individualisme unitaire »<sup>31</sup>. Les couturiers adressent leurs collections aux femmes appartenant à la nouvelle génération assez fortunée qui ne veut pas être associée à la bourgeoisie classique, mais plutôt à une culture anticonformiste jeune, à un code vestimentaire versatile. Parmi ces couturiers d'avant-garde, c'est Pierre Cardin, considéré comme couturier, qui se démarque de plus en plus en proposant des vêtements jeunes aux formes très géométriques et innovatrices ; le tailleur à plastron qui fait partie de la collection *Cosmos* proposée en 1966 en est un bel exemple. En utilisant des formes élémentaires et en employant des matières non conventionnelles pour le vêtement, Paco Rabanne, lui, remet en question non seulement la relation entre le corps et le vêtement, mais aussi tout le système de production des vêtements ; tel est le cas de la mini-robe

---

31. C'est le rapport hédoniste, permissif et exaltant de l'individu vis-à-vis de son propre corps, du monde et du temps. Ce comportement se traduit par un repli individuel sur soi pour se protéger des menaces extérieures ; in Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 148-151.

métallique (1967) qui fait partie d'une collection de « robes importables en matériaux contemporains ».

### Les années 1970 – Recherche de la nouvelle identité

Au début des années 1970, toutes les classes de la société participent à une consommation effrénée de produits industriels, dont le prêt-à-porter qui s'installe même dans les maisons de haute couture en tant que seconde ligne de vêtements plus abordables. Les vêtements de qualité, mais non fabriqués sur mesure, sont réalisés dans une multitude de styles.

De nombreuses collections de prêt-à-porter, autant de la haute couture que des créateurs de première vague, viennent combler les besoins d'une société de plus en plus individualiste qui, en privilégiant l'innovation, devient en réalité responsable de l'éclatement de la mode.

Par ailleurs, des générations de jeunes réagissent contre la surconsommation, délaissent la mode des produits industrialisés et adoptent le style anti-mode dans une perspective *rétro*. Ils s'habillent dans des magasins de vêtements usagés ou dans les marchés aux puces, créant ainsi une mode hétéroclite que l'on a alors qualifiée de « *tenue hippy* ».

Certains créateurs, tel Jean-Charles de Castelbajac, vont proposer des collections basées sur des formes classiques, tout en exploitant des matières inhabituelles ou en invitant des artistes à peindre sur la surface même du vêtement. D'autres, dont Jean-Paul Gaultier, combinent des formes extrêmement classiques de manière tout à fait déroutante, en ajoutant des éléments tirés du folklore, de la lingerie féminine ou de l'uniforme militaire. Puis des créateurs japonais, comme Issey Miyake ou Kenzo, proposent des vêtements inspirés du costume traditionnel

japonais, mais adaptés à la mode occidentale. Finalement, Marc Bohan puise ses références dans l'histoire comme pour la robe de mariée de la collection de 1975-1976 où il tire son inspiration du Moyen Âge. À l'opposé, Popy Moreni s'inspire de motifs issus de la technologie du moment. En 1976, elle crée une collection dont les modèles s'apparentent au répertoire de la mode masculine et dont les matériaux sont des dérivés de l'univers industriel, tel est le cas de la combinaison transparente confectionnée en PVC.

### Les années 1980 – Mode androgyne

En apportant de nouveaux changements importants dans les structures organisationnelles de la mode, les années 1980 se démarquent par l'arrivée d'une deuxième vague de créateurs<sup>32</sup>. C'est le moment où le prêt-à-porter et ses créateurs<sup>33</sup> sont reconnus par la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne en tant qu'institution à part entière de la mode parisienne<sup>34</sup>. Les créateurs de la deuxième vague consacrent leurs créations aux femmes qui s'imposent sur le marché du travail à titre de cadre « professionnel » et qui, sous la pression bureaucratique, accèdent à une mode sobre et androgyne. Des vêtements semblables aux costumes masculins, degré zéro de la mode<sup>35</sup>, servent à dissimuler les courbes de la silhouette féminine et participent à l'élaboration de l'image statutaire de la

---

32. Les créateurs de la deuxième vague réalisent leurs collections pour des groupes bien ciblés et l'expression plastique appliquée à leurs vêtements est destinée à servir ces groupes. Leurs recherches et leurs sources d'inspiration sont empreintes d'éléments spécifiques de différentes cultures et d'une approche androgyne.

33. Janine Hénin, *op. cit.*, p. 94.

34. À la fin de 1973, la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne révisé ses lois et réunit sous le nom de la Fédération Française de la Couture, du Prêt-à-porter des Couturiers et des Créateurs de Mode les différentes branches de la création en mode. in Didier Grumbach, *op. cit.*, p. 24-32.

35. Selon Gilles Lipovetsky, le système d'habillement masculin établi au XIX<sup>e</sup> siècle est relativement « fixe » ; il est un signe visible d'une adhésion étroite de l'individu au code social toujours présent dans la société d'aujourd'hui. Dans ce système d'habillement, l'homme a renoncé à la beauté masculine, à la fugacité de la mode en adoptant l'habit, style de vêtement qui subit très peu de changements.

femme professionnelle. La mode est alors dédiée à une nouvelle bourgeoisie, mais, cette fois, elle s'établit dans un cadre moderniste et dynamique sous l'égide du capital intellectuel. Pour se distinguer de la mode bourgeoise traditionnelle, elle recherche dans les vêtements la sobriété, la simplicité et la conformité avec le primat culturel.

Cette tendance se perçoit particulièrement dans les créations d'Anne Marie Beretta qui conçoit ses vêtements en utilisant des formes géométriques et des compositions plastiques qui assurent un aspect androgyne modéré, comme pour la robe en lin de la collection réalisée en 1987. D'autre part, Thierry Mugler propose dans sa collection de 1986 un complet dont le caractère évoque l'archétype de la féminité et du raffinement tout en imposant un style fortement androgyne.

#### Les années 1990 – Nouvelles formes et nouvelles sensibilités

Enfin, les années 1990 sont d'une extrême importance pour l'institution des créateurs, puisqu'il se produit un schisme à l'intérieur des structures organisationnelles toujours chapeautées par le système de la Chambre Syndicale. Ce schisme se manifeste essentiellement par la révision de la finalité et de la forme du vêtement. Certains *créateurs*<sup>36</sup>, se définissant comme couturiers, continuent de concevoir des vêtements en respectant une construction classique qui se réfère à la topologie du corps humain, tandis que d'autres réalisent des vêtements à caractère ludique en correspondance avec l'actualité politique et culturelle ou avec l'urgence sociale<sup>37</sup>; enfin, un troisième groupe<sup>38</sup>, surtout des Japonais dont la production côtoie celle des artistes en arts visuels, conçoit des vêtements

---

36. Claude Montana, Thierry Mugler.

37. Dirk Bikkemberg, Jean-Paul Gaultier.

38. Rei Kawakubo, Issey Miyake, Marithé et François Girbaud, Martin Margiela, Marc Bihan.

« objets d'art »<sup>39</sup> plutôt que des vêtements destinés à la consommation. Ils mettent l'emphasis sur l'aspect conceptuel du vêtement et dénoncent les exigences des canons de beauté occidentaux; ils réalisent des vêtements dont les formes suggèrent un espace à habiter, où le corps et l'*objet-mode* vivent en symbiose. Par exemple, Rei Kawakubo, créatrice japonaise, est particulièrement remarquable par ses innovations au niveau de la structure et de la forme du vêtement comme c'est le cas de la robe en cupro de la collection de 1997. Sa collaboration avec des artistes, peintres ou sculpteurs, lui permet de renforcer l'image de l'*objet-mode* en tant qu'« objet d'art ». Pour Issey Miyake, la robe fourreau, faisant partie de la collection 1997 et dont l'étoffe est animée par un effet gaufré, témoigne de ses recherches portant tant sur l'art textile et les vêtements traditionnels japonais que sur le rapport entre le corps et le vêtement.

### Corpus architecture – Repères historiques

Les cas d'architecture étudiés ici correspondent aux étapes suivantes : Brasilia, le dernier mégaprojet, exemple du respect des règles essentielles de l'architecture fonctionnaliste dans les années 1950 (Oscar Niemeyer, Le Corbusier); l'arrivée des nouvelles technologies présentes dans « Métabolisme »<sup>40</sup> et le développement de l'architecture préfabriquée des années 1960 (Kisho Kurokawa, Mario Pani); la course à la nouveauté qui propulse l'architecture des années 1970 dans un profond éclectisme (Aldo Rossi, Renzo Piano); les formes architecturales

---

39. Rei Kawakubo a invité des artistes comme Francesco Clemente, Cindy Sherman ou Fischman, puis Issey Miyake a travaillé avec Tim Hawkinson, Yasumasa Morimura ou Nobuyoshi Araki.

40. *Métabolisme* : mouvement en architecture issu des contraintes de surpopulation du Japon de la fin des années 1950, qui propose des mégastructures « à branchement » grandissant et s'adaptant constamment, dans lesquelles les cellules d'habitation, comme dans les ouvrages de Noriaki Kurokawa, seraient réduites à des coques préfabriquées accrochées aux grands gratte-ciel hélicoïdaux. in Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, Philippe Sers, 1985, p. 263.

classiques avec les matériaux et les structures porteuses ultramodernes des années 1980 (Ieoh Ming Pei, Norman Foster); enfin, les nouvelles avenues de l'architecture des années 1990 (Frank O. Gehry, Renzo Piano).

### Les années 1950 – Sensualité de l'architecture moderniste

Alors que l'Europe se relève des ruines de la Seconde Guerre mondiale, l'architecture moderne suit son cours tout au long des années 1950, tout particulièrement dans les réalisations d'Oscar Niemeyer, architecte brésilien responsable du projet de la nouvelle capitale du Brésil, Brasilia. Ce mégaprojet repose sur les notions de l'architecture fonctionnaliste déjà proposées par Le Corbusier au cours des années 1930. Mais puisque le projet s'érige sur des terres désertiques, au cœur du pays, ni sa conception ni sa réalisation ne sont soumises aux cadres architecturaux habituels<sup>41</sup>. Cependant, même si Niemeyer a appliqué les principes de l'architecture fonctionnaliste, il a réussi à développer un style où la ligne courbe dicte les formes aux objets architecturaux. Grâce aux nouvelles technologies et à la recherche d'un style propre à son pays, différent de l'architecture coloniale, Niemeyer propose des formes fluides qui évoquent un lyrisme et une sensualité sans précédent, tel est le cas pour la cathédrale de Brasilia (c. 1957-1973). Père de l'architecture fonctionnaliste, Le Corbusier, dans la projet culturel et sacré de la chapelle de Ronchamp (1950-1954), présente la synthèse de ses recherches et de sa conquête de nouvelles libertés à la fois utilitaires et plastiques où, contrairement à ses travaux précédents basés sur l'angle droit, il applique les lignes courbes qui assurent la simplicité et l'équilibre de la volumétrie de la chapelle.

---

41. Marc-Henri Wajnberg, 2000, *Oscar Niemeyer: un architecte engagé dans le siècle*, Wajnbrosse Production, Bruxelles, Film, Vidéocassette VHS, 60 min, son, noir et blanc.



## Les années 1960 – Technologies modernes et habitation unitaire

Au début des années 1960, les architectes répondent aux problèmes de surpopulation mondiale des années 1950, notamment à la pénurie d'unités d'habitation dans les grands centres urbains. Le problème était particulièrement urgent à Tokyo où le nombre de citadins avait doublé après la Seconde Guerre mondiale. Kenzo Tange est le premier architecte à mettre de l'avant, en 1960, un projet d'habitation modulaire préfabriquée. D'après Alain Guilheux, « le Métabolisme dessine de 1958 à 1972 la dernière utopie positive de ce siècle, prolongeant et proposant une modification de nos modes de vie. La vie tout entière est une dernière fois globalement envisagée par un groupe d'architectes; une doctrine complète, impliquant une vision explicite du monde, d'une société d'individus individualisés et nomades en train de naître [...] <sup>42</sup> ».

La glorification des technologies modernes, qui donne lieu à une nouvelle esthétique et à une standardisation des espaces d'habitation, est le principal élément qui marque l'architecture des années 1960. Kisho Kurokawa, l'un des fondateurs du mouvement *Métabolisme*, propose des mégastructures pouvant s'agrandir presque à l'infini et dans lesquelles les cellules d'habitation sont réalisées sous forme de coques préfabriquées se greffant aux structures porteuses et offrant ainsi une possibilité d'habitation immédiate. La tour-capsule Nagakin (1970-1972) est la consécration de ses recherches. De son côté, Mario Pani, bien que faisant partie des architectes fonctionnalistes, propose des solutions avant-gardistes d'urbanisation pour palier à la surpopulation de Mexico et exploite les nouvelles technologies de construction pour édifier de nombreux méga-immeubles d'habitation, dont la tour Nonoalco-Tlatelolco en 1962.

---

42. Alain Guilheux, *Kisho Kurokawa, Le Métabolisme 1960-1975*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 9.



## Les années 1970 – Éclatement des styles

Au cours de la première moitié des années 1970, différents événements ont provoqué des changements profonds dans la politique, l'économie et, par conséquent, la culture. Le progrès technique (transport, communications, médias, etc.), présent dans tous les domaines de la vie, démocratise de multiples activités et assure une plus grande diffusion de l'information. La pression produite par la recherche de nouveauté déclenche, auprès des architectes, une course à l'innovation qui se traduit par l'utilisation et le mélange des différents styles existants, ce qui provoque un éclatement stylistique.

D'après Benevolo, cette situation ressemble, mais à une plus grande échelle, à la crise au niveau de l'esthétique formel des premiers produits industriels du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. La demande des sociétés à consommation excessive provoque une production démesurée. Sans sélectionner les meilleurs objets ni les parfaire, la production des années 1970 aboutit à un mélange de toutes les références formelles, tant modernes que traditionnelles, dans l'unique but de répondre à toutes les sollicitations. Cette multiplicité de choix rend *l'éclectisme* inévitable<sup>43</sup>. Aussi Aldo Rossi dénonce cette situation en construisant, pour la Biennale de Venise, le projet Théâtre du Monde (1979), c'est-à-dire une petite barge flottante dont l'instabilité symbolise la vulnérabilité du mélange des styles en architecture. Pour éviter de tomber dans l'éclectisme, l'équipe Renzo Piano et Richard Rogers consacre ses recherches à des structures porteuses légères. En 1971, les deux architectes remportent le concours du Centre Georges-Pompidou où ils renouent avec la tradition artisanale de l'architecture industrielle parisienne du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

43. Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne : L'inévitable éclectisme (1960-1980)*, Paris, Dunod Éditeur, 1988, p. 86.

### Les années 1980 – Retour au classicisme

Le postmodernisme des années 1980 donne l'occasion aux architectes de la nouvelle génération de se référer systématiquement au classicisme dans leurs projets et réalisations. Tel est le cas de Ricardo Bofill qui suit la mode néo-académiste dans des projets à grande échelle comme celui du bâtiment Swift à Bruxelles (1985) ou le projet Antigone à Montpellier (1989).

L'architecte américain, Ieoh Ming Pei, qui fait partie de la génération d'architectes plus âgés, réalise ses œuvres avec une grande rigueur stylistique tout en variant les formes. La Banque de Chine à Hong Kong (1989) et la Pyramide du Louvre (1989) sont des exemples où il utilise des formes évoquant le classicisme et applique des solutions structurales des plus sophistiquées. Finalement, Norman Foster, un des pères du mouvement *high-tech*, revient aux formes de l'esthétique classique, en utilisant cependant des matériaux et des technologies ultramodernes, comme pour le projet de la Hong Kong & Shanghai Bank (1979-1986).

### Les années 1990 – Recherche de solutions poétiques

Sans parler nécessairement d'un schisme, les architectes des années 1990 tentent de répondre aux exigences de l'esthétique contemporaine et des infrastructures urbaines ultramodernes. Il devient alors nécessaire d'entamer un processus de développement et de recherche de nouvelles solutions formelles et techniques en architecture, dont les résultats seront sensibles et poétiques au niveau de la forme, surprenantes dans la volumétrie et hypermodernes dans les structures : « [...] Certains architectes poussent au maximum la poétique de la technologie et, pourrait-on dire, d'une sorte de supermodernité<sup>44</sup> ».

Frank O. Gehry remet en question l'approche de l'architecte, cela allant des formes établies aux matériaux de construction et aux outils de travail jusqu'au choix des collaborateurs<sup>45</sup>. Son projet du Musée Guggenheim (1991-1997)<sup>46</sup>, qui remet en question la perception de la forme architecturale depuis sa structure porteuse, ouvre de nouvelles avenues pour l'architecture. Son œuvre ne peut être rattachée à aucun style existant et témoigne d'une nouvelle approche tant du point de vue de la conception que de la forme.

Les travaux de Renzo Piano, dont le Centre Culturel de Tjibaou ou l'aéroport du Kansai de la baie d'Osaka (1988-1994), en font un poète de la forme et de l'espace et un maître des structures.

---

44. Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne : 3. De Brasília au postmodernisme, 1940-1991*, Paris, Éditions Casterman, 1991, p. 284.

45. Frank Gehry utilise le treillage métallique, la toile ondulée d'aluminium et le titane dans ses constructions. Ses formes rappellent souvent, de façon poétique, les formes organiques. Il travaille avec des sculpteurs, des peintres et des historiens d'art. Pour le projet du Musée Guggenheim Bilbao, Gehry a modelé les formes architecturales à l'aide du logiciel CATIA programmé par la compagnie Dassault; ce logiciel sert à la conception d'avions de chasse.

46. *Connaissance des Arts*, numéro spécial « Guggenheim Bilbao », hors série, n° 134, 1999, p. 38-47.

## CHAPITRE I

### ASSISES THÉORIQUES MAJEURES ET MÉTHODOLOGIE

#### Production de l'espace : mode et architecture

Les recherches d'Henri Lefebvre sur la « science de l'espace », publiées dans l'ouvrage *La production de l'espace*<sup>1</sup>, sont à la base de ma réflexion théorique.

Lefebvre définit la science de l'espace comme étant l'ensemble des activités d'une société distincte, réunies, en raison de leur interdépendance, dans un espace global et situées dans une dimension temporelle. Selon Lefebvre, étant donné que l'espace global est un espace commun à tous les domaines d'étude, les recherches effectuées dans une seule spécialité risquent de s'avérer incomplètes. Il recommande donc d'étudier chaque domaine en tant que partie de l'espace global d'une société et ce, à partir d'une unité théorique regroupant les espaces mental et culturel ainsi que les espaces social et historique<sup>2</sup>.

Lefebvre considère que l'architecture et l'urbanisme, même s'ils paraissent parfois fragmentaires, s'insèrent parfaitement dans la « production » de l'espace puisqu'ils résultent de l'espace mental, de l'espace culturel de même que de l'espace social et du « temps social »<sup>3</sup>. Selon lui, chaque espace est construit à partir d'un code ; il s'agit soit d'un code méconnu qui peut être reconstitué par la pensée, soit

---

1. Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 2000, 485 p.

2. *Ibid.*, p. 88-89.

3. *Ibid.*, p. XXIV-XXV.

d'un code issu de la réflexion, laquelle se fonde sur deux types de matériaux descriptifs : les mots et les opérations sur les mots<sup>4</sup>. Dans les deux cas, il s'agit de la compréhension d'un « système de l'espace ». Le projet de Lefebvre n'est pas de produire le discours sur l'espace, « mais de montrer la production de l'espace lui-même en réunissant les divers espaces et les modalités de leur genèse en une théorie »<sup>5</sup>.

Lefebvre voit également l'espace en tant que produit qui résulte d'un long processus issu des activités humaines. Pour définir un espace en particulier, il recommande d'analyser la triple relation dialectique responsable de sa production : le *perçu*, le *conçu* et le *vécu*. Ainsi, l'espace doit être considéré comme une totalité qui engendre en même temps une approche analytique et théorique. « La théorie reproduit, avec un enchaînement des concepts, mais dans un sens très fort, le processus générateur : du dedans et pas seulement du dehors (descriptivement) – comme globalité, en passant donc sans cesse du passé à l'actuel (et inversement)<sup>6</sup> ».

En conséquence, pour laisser transparaître les éléments de la mode et de l'architecture responsables de la production de l'espace, il faut soumettre les deux phénomènes à l'analyse de la triple relation dialectique. Ici, pour le *perçu*, il s'agit d'étudier les événements de la mode et de l'architecture dans leur dimension historique et d'en analyser l'interdépendance afin d'en démontrer les convergences. Puis, pour ce qui est du *conçu*, une analyse formelle et comparative entre l'*objet-mode* et l'*objet-architecture* permet de rassembler les éléments de convergence esthétique. Quant au *vécu*, l'examen des aspects sociologiques et des éléments

---

4. *Ibid.*, p. 24.

5. *Ibid.*, p. 24-25.

6. *Ibid.*, p. 47.

symboliques qui ont influencé l'évolution de la mode et de l'architecture complète la triple relation dialectique responsable de la production de l'espace.

La tridimensionnalité et la structure que circonscrit la forme matérielle du vêtement sont déterminées par un long processus non matériel fondé sur des symboles, sur des aspects anthropologiques, sur des activités de groupe et de société. Il en est de même pour l'architecture.

En complément aux hypothèses de Lefebvre, diverses recherches portant sur la psychologie de l'espace et la perception des formes élémentaires me furent fort utiles, dont celles de Donald Preziosi<sup>7</sup>, d'Edward Hall<sup>8</sup> et d'Abraham Moles<sup>9</sup> à propos de la « cellule spatiale », unité universelle impliquant les individus qui l'inventent et la construisent. De Hall, je retins particulièrement l'idée que l'espace ambiant influence l'équilibre de chacun. Je me réfère également sur ce point à Abraham Moles qui comprend l'intervention humaine comme agent de « modelage » de l'espace. Certains concepts formulés par ces auteurs méritent une attention particulière.

Preziosi considère que toute forme tridimensionnelle est de première importance, car elle produit une expérience sensorielle particulière qui devient un signifiant de l'espace. De ce fait, quelle que soit la forme d'un objet architectural, ses parois, qui déterminent son édification dans l'espace, renvoient à la notion de clôture, c'est-à-dire à ses propres limites, tout comme le vêtement. De plus, un objet architectural ou un vêtement, indépendamment de sa complexité, est modelé par le comportement d'un individu ou d'un groupe social et par les multiples actions qu'ils effectuent sur l'objet. Par le fait que le corps humain

---

7. Donald Preziosi, *The Semiotics of the Built Environment*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1979, 115 p.

8. Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 254 p.

9. Abraham Moles, *Psychologie de l'espace*, Paris, Éditions Casterman, 1972, 162 p.

délimite un espace, le vêtement agit comme une enveloppe élargissant l'espace individuel. Le corps humain est un moule immuable qui ne permet pas de changer considérablement la structure du vêtement, mais incite plutôt à multiplier ses éléments en couches superposées<sup>10</sup>. Hall, pour sa part, confirme que l'espace intime est de dimension culturelle, puisque chaque civilisation a sa manière de concevoir le déplacement du corps, l'agencement de l'espace de la maison et les frontières de l'intimité. Moles emploie le terme de «coquille» pour définir l'espace personnel et considère l'homme comme le centre autour duquel s'accumulent les couches successives selon sa sphère d'action. Ainsi, chaque individu construit autour de lui un nombre de coquilles qui constituent une frontière entre son Moi et le Monde; il se construit une nouvelle topologie qui repose sur les bases très primitives du «moi-même» et de la dialectique de son expansion et de son repli.

Le champ topologique est déterminé par la structure porteuse, le corps humain, élément central qui crée un espace vital où le vêtement devient le premier espace habité. Selon Moles, l'espace existe en rapport avec l'individu qui perçoit l'environnement autour de lui, mais également par ce qui le remplit, le structure et en modifie la perception. L'espace est source de perception et d'analyse du comportement, mais il sert également à répertorier les valeurs sociales : «il est parsemé de repères et peut être appréhendé comme une quantité à consommer. Enfin, l'espace peut s'envisager comme une métaphore du système social»<sup>11</sup>.

Quant à l'objet d'architecture, Rénier<sup>12</sup> avance qu'il existe un schéma composé de huit degrés d'organisation systémique où, à partir du sixième, l'inter-

---

10. Le corps est l'impératif qui sert à définir la structure du vêtement.

11. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 67.

vention humaine est évidente (l'homme et son ossature, son système musculaire et son système nerveux)<sup>13</sup>. Rénier considère que la perception collective des phénomènes reliés à l'environnement permet d'analyser les comportements sociaux et avance que la reconnaissance de cette perception est indispensable pour «entreprendre et valider toute analyse sémiotique des faits d'architecture et des faits d'usage de l'espace»<sup>14</sup>.

Autant les écrits de Moles, de Hall que ceux de Rénier, qui traitent de l'espace en tant que source de données sur l'individu et sur son contexte social, rejoignent les énoncés de Lefebvre portant sur une étroite interdépendance entre l'espace et la production humaine perçue dans une dimension historique.

Mon hypothèse étant que les motivations symboliques profondes derrière la fabrication et le port du vêtement sont les mêmes que pour l'habitation, je m'appuie tour à tour sur les écrits de J. Carl Flügel<sup>15</sup>, Jean-Thierry Maertens<sup>16</sup>, Amos Rapoport<sup>17</sup>, Thomas Thiis-Evensen<sup>18</sup>, Lucien Lepoittevin<sup>19</sup>, Eugénie Lemoine-Luccioni<sup>20</sup>, Marc-Alain Descamps<sup>21</sup>, dont je tire les idées suivantes :

---

12. André Rénier, *Sémiotique de l'espace*, Paris, Éditions Denoël /Gonthier, 1979 (chapitre : « Nature et lecture de l'espace architectural »), p. 45-59.

13. 1<sup>er</sup> niveau : ensemble des systèmes dit statiques, 2<sup>e</sup> niveau : les systèmes dynamiques, 3<sup>e</sup> niveau : les systèmes homéostatiques, 4<sup>e</sup> niveau : les systèmes capables d'entretenir par eux-mêmes leur structure, telle la cellule, 5<sup>e</sup> niveau : les systèmes qui ont la propriété de répondre directement à une stimulation de l'environnement, telle la plante, 6<sup>e</sup> niveau : celui des organismes capables, non pas de réagir à un stimulus précis de l'environnement, mais d'intégrer plusieurs stimuli en une seule image (caractéristiques du règne animal), 7<sup>e</sup> niveau : se différencie des précédents par le pouvoir de distinction complémentaire des images; d'une capacité d'autoréflexion sur la validité de cette image, avant même le déclenchement de toute action, 8<sup>e</sup> niveau : grâce à plusieurs stimuli, de former une image où s'ancrent les significations qui relient les usagers à leur environnement; *ibid.*, p. 47.

14. *Ibid.*, p. 46.

15. J. Carl Flügel, *Le rêveur nu*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, 242 p.

16. Jean-Thierry Maertens, *Le dessein sur la peau*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, 202 p.

17. Amos Rapoport, *Pour une anthropologie de la maison*, Paris, Dunod, 1972, 207 p.

18. Thomas Thiis-Evensen, *Archetypes in Architecture*, Oslo, Oxford University Press, Norwegian University Press, 1987, 464 p.

19. Lucien Lepoittevin, *La maison des origines, Essai de critique anthropologique*, Paris, Masson, 1996, 240 p.



les codes vestimentaires existent depuis que les êtres humains ont pris conscience de leur individualité au sein de leur groupe immédiat, auquel ils visent à s'identifier (Flügel, Maertens); des codes d'habitation marquent également l'appartenance collective à un clan en deçà de la fonction utilitaire du bâtiment (Rapoport, Thiis-Evensen, Lepoittevin); ces premières pulsions à codifier le vêtement et l'habitation demeurent ancrées dans nos sociétés actuelles (Lemoine-Luccioni, Descamps). Ces auteurs ont exposé des hypothèses importantes qui encouragent la comparaison entre l'habillement et l'habitation.

Centrées sur les fonctions archétypales du vêtement, les recherches de J. Carl Flügel<sup>22</sup>, qui portent sur l'origine et l'évolution du vêtement, décrivent les premières raisons qui ont incité les êtres humains à se couvrir<sup>23</sup>. Il amorce sa présentation en relevant les conclusions de recherches effectuées en psychologie et suggère que l'apparition du vêtement dans le monde civilisé découle de trois motivations principales : la parure, la pudeur et la protection.

La parure, composée de l'habit, de ses bijoux et de ses accessoires, sert à enjoliver et à mettre en valeur le corps en plus de refléter le statut individuel et social de l'être humain. D'après Flügel, la finalité ornementale du vêtement et de ses composantes prime sur celles de la pudeur et de la protection. Paradoxalement, la pudeur, antinomique à la parure, oblige à envelopper le corps et attire l'attention de l'Autre par l'usage d'étoffes qui réfèrent à l'ornementation. Ainsi, en remettant en cause la prépondérance d'une fonction sur l'autre, ce discours

---

20. Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe : Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 169 p.

21. Marc-Alain Descamps, *Le nu et le vêtement*, Paris, Éditions universitaires, 1972, 407 p.

22. La première publication des recherches de Flügel, datant de 1930, explique en partie que certains de ses commentaires s'avèrent obsolètes. Toutefois, ses recherches sur les fonctions archétypales du vêtement sont toujours considérées comme les plus complètes et servent de références à tous les chercheurs.

23. J. Carl Flügel, *op. cit.*, 242 p.

fait la preuve de la complexité du fondement psychologique du vêtement. « Le système ingénieux visant à instaurer une certaine harmonie entre des intérêts antagonistes »<sup>24</sup> se manifeste grâce à toutes les fonctions archétypales dont la troisième est la protection. La protection reste élémentaire, puisqu'elle est imposée par la lutte contre les intempéries, les ennemis, les animaux ou, selon certaines cultures, les « mauvais esprits » ; elle est celle qui établit le compromis entre les deux premières motivations : parure et pudeur.

En ce qui concerne la portée psychologique et sociale de chacune des trois motivations, selon Flügel, la parure et toute forme de motivation ornementale sont issues de la dimension sexuelle du vêtement. Servant à mettre en valeur les attraits physiques du porteur et étant l'outil de l'attirance et de la séduction, le vêtement peut stimuler l'intérêt sexuel de l'Autre et susciter la jalousie des congénères du porteur.

Les trophées, symboles de la victoire, correspondent également à des objets de parure et de prestige ; il s'agit des peaux à fourrure, des bijoux fabriqués à partir d'os ou de dents ou d'autres objets ornementaux qui, au cours de l'histoire, sont devenus des objets désignant symboliquement le rang ou la fonction de celui qui les porte<sup>25</sup>. Flügel considère cette symbolisation du rang comme apparentée à la spécificité des costumes régionaux permettant aussi de véhiculer une double symbolique : celle de l'appartenance à une région et celle d'une hiérarchie sociale.

Les aspects ornementaux du vêtement entretiennent également les rapports avec la richesse ; les individus fortunés tentent de se distinguer de leurs pairs par

---

24. *Ibid.*, p. 15.

25. Certaines couleurs ou ornements spéciaux (couronne, sceptre, pourpre royale) ont toujours été les prérogatives de la royauté et des grands dignitaires (militaires, civils ou religieux) et, avec la création des hiérarchies militaires ou ecclésiastiques, un système élaboré de grades trouva son expression dans un système de différenciation vestimentaire ou ornementale non moins élaboré, le principe général étant que la recherche et le coût de la parure sont fonction de la position hiérarchique ; in J. Carl Flügel, *op. cit.*, p. 24.

le port de vêtements ostentatoires qui témoignent de leur réussite économique et de leur aspiration à un meilleur statut social.

La motivation **fonctionnelle** de l'habillement, associée au port d'objets nécessaires à la vie quotidienne, s'apparente, elle aussi, à la dimension ornementale puisque ces objets, devenus parties intégrantes d'un costume, sont répertoriés en tant qu'objets de décoration.

Enfin, la dernière motivation psychologique ou sociale de la parure est celle qui modifie la forme du corps et véhicule ou procure, par ce fait, un sentiment de puissance<sup>26</sup>. L'**extension corporelle** résulte aussi bien du volume que de la forme d'un vêtement ou de ses dimensions qui ont été amplifiées par le corps en mouvement<sup>27</sup>.

La parure en tant que mode d'expression se définit soit par la parure corporelle, soit par la parure externe. La **parure corporelle** correspond à toute forme d'intervention effectuée sur le corps lui-même et la parure externe repose sur l'ajout de pièces enjolivant le corps. La parure corporelle consiste à embellir le corps par scarifications, tatouage, maquillage et peinture, mais aussi parfois par mutilations ou déformations physiques. La **parure externe** sert, par l'ajout de formes ou de volumes au vêtement, à changer l'aspect apparent du corps<sup>28</sup>.

Deuxième motivation de l'habillement, la **pudeur** apparaît dans les structures sociales plus complexes et vise à contrer toute forme d'exhibition. Selon

---

26. Flügel cite comme exemple la sensation d'assurance ou de connaissance d'une route procurée par l'usage d'une canne.

27. Pour que cette sensation ait lieu, il faut que les diverses parties, corps et vêtements, forment tant mentalement qu'optiquement une unité.

28. Flügel répertorie les cinq types de parure externe du vêtement : la forme verticale de la parure tendant à augmenter la taille; la forme dimensionnelle augmentant le volume apparent; la forme directionnelle accentuant les mouvements du corps; la circulaire mettant en valeur les rondeurs du corps et finalement la forme locale mettant en valeur une partie précise du corps. *in* J. Carl Flügel, *op. cit.*, p. 36.

Flügel, la pudeur, qui peut se définir par quelques variables, est la réaction contre la dimension décorative du vêtement et la tendance exhibitionniste, provocatrice ou simplement primitive de l'individu<sup>29</sup>. Il s'agit, en grande partie, de toute pulsion inhibitrice comprenant autant l'exhibition sexuelle que sociale représentée par la nudité du corps ou par des vêtements somptueux. On peut aussi définir la pudeur en tant qu'étalage du Moi et en tant que satisfaction sociale ou sexuelle, celle-ci découlant d'un facteur érotique.

L'aspect élémentaire de la fonction protectrice du vêtement est assez évident; l'habit sert à se protéger des dangers d'ordre physique. Mais, pour certaines cultures, des dangers d'ordre psychologique sont eux aussi évacués par le port du vêtement. Se manifestant par l'addition de couches superposées, le vêtement offre une protection contre le monde extérieur comparable à un espace habitable et devient, selon Eugénie Lemoine-Luccioni, le substitut du bonheur primaire. L'auteure avance que « vêtements et maisons apparaissent dans un espace ordonné et construit, comme le corps imaginaire lui-même, comme tout objet qui ordonne et construit l'espace dont il fait, dont il est, partie »<sup>30</sup>.

Alain Descamps effectue, pour sa part, l'analyse sémantique des mots désignant l'ensemble des objets fabriqués pour protéger le corps ou le parer en amorçant ses recherches avec le terme « vêtir » qui désigne le fait de couvrir le corps d'objets. Le mot *Vesta*, qui correspond à l'espace où, selon la culture romaine, la divinité du Foyer domestique est protégée, manifeste une cohérence sémantique avec *vestio* qui, tout en référant à la notion de protection, renvoie aussi à l'ornementation. Descamps considère que le mot « habiller » apporte plus de précision puisqu'à la notion de protection s'ajoute celle de parure. Du point de vue

---

29. Flügel rappelle que la pudeur exige la renonciation à certains actes que l'individu aurait du plaisir à accomplir. in J. Carl Flügel, *op. cit.*, p. 54.

30. Eugénie Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 90.

social, on habille le corps pour le montrer, pour étaler sa propre image aux yeux d'une communauté. Quant au mot *bille*, qui désigne originellement le cœur de l'arbre, il rejoint l'abri et l'habit si l'on considère l'écorce comme l'élément protecteur du cœur de l'arbre. Selon Lemoine-Luccioni, les mots habiter et (h)abiller coexistent<sup>31</sup>. Le terme habit vient du terme latin *habere* et signifie habiter, posséder un pouvoir; il suggère que l'activité de s'habiller signifie faire sa demeure et la maîtriser. Nous sommes comme les escargots qui choisissent de porter leur maison sur leur dos, une sorte d'enveloppe originelle qui se greffe à notre inconscience comme une forme de protection.

Les recherches étymologiques de Descamps<sup>32</sup> et la réflexion psychanalytique de Lemoine-Luccioni démontrent que les fonctions du vêtement et de la demeure sont étroitement liées. De là découlent trois traits caractéristiques de l'habit : son intégration permanente à la vie sociale; son lien avec les us et coutumes; son rôle dans la symbolisation du statut et du tempérament de l'individu, tous trois se trouvant en relation avec la sédentarisation et évoquant un état de civilisation.

Il est certain que l'unité spatiale de l'habit dépend, du moins en partie, des dimensions du corps humain, mais ses éléments formels déterminent l'époque et le groupe social auxquels le porteur appartient. Cela confirme que l'utilisation d'une forme spécifique de vêtement reflète autant l'identité et les fonctions d'un individu dans un groupe social distinct que sa place dans l'histoire de l'humanité.

D'autre part, les travaux de Jean-Thierry Maertens<sup>33</sup> montrent que le code vestimentaire existe déjà dans les sociétés sauvages et que certaines pièces de vêtement, comme l'étui pénien et la ceinture, sont hautement chargées de valeurs

31. *Ibid.*, p. 85.

32. Marc-Alain Descamps, *op. cit.*, p. 17-26.

33. Jean-Thierry Maertens, *Dans la peau des autres*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, 192 p.

symboliques. En se référant aux travaux des ethnographes, il mentionne l'importance des premiers signes vestimentaires (étui pénien sur le corps mâle, ceinture sur le corps femelle et pagne porté par les deux genres), de la différenciation sexuelle et même d'une suprématie d'un sexe sur l'autre<sup>34</sup>.

Dans les sociétés sauvages, selon Maertens, la ceinture, plus qu'un accessoire, est toujours posée sur le corps de la femme en tant que signifiant du discours social. Forme d'habit servant en même temps de différenciation sexuelle et de parure, la ceinture devient le signifiant du rôle séducteur de l'homme et révélateur de son désir. Cette parure impose en même temps une forme de protection empêchant toute conquête, laquelle ne devrait s'effectuer que dans un but de fécondation. Dans ce contexte culturel, toujours selon Maertens, autant la ceinture sur le corps de la femme que l'étui pénien sont considérés comme une forme de jouissance corporelle. Cette parure, comme tous les vêtements féminins à venir, devient un attribut de séduction sous le regard de l'homme. La ceinture devient ainsi la frontière entre le corps vêtu et le monde extérieur. Dans la ceinture loge une double signification, celle qui se greffe à la féminité, mais aussi celle qui symbolise le vainqueur et sa force<sup>35</sup>.

Afin d'étayer des similitudes et des différences anthropologiques entre le vêtement et l'habitation, les recherches d'Amos Rapoport<sup>36</sup>, de Thomas Thiis-Evensen<sup>37</sup> et de Lucien Lepoittevin<sup>38</sup> s'imposent. Elles retracent les motivations fondamentales et les mécanismes responsables des premiers *habitatulae* des sociétés primitives.

---

34. *Ibid.*, p. 12-19.

35. Le pagne, porté par les deux sexes, jouit des mêmes fonctions que la ceinture tout en indiquant le type de société; les étuis péniers, étant retenus aux hanches par un ceinturon, désignent une société de chasse; in Jean-Thierry Maertens, *op. cit.*, p. 12-13.

36. Amos Rapoport, *op. cit.*, 207 p.

37. Thomas Thiis-Evensen, *op. cit.*, 464 p.

38. Lucien Lepoittevin, *op. cit.*, 240 p.

Parmi les premières motivations pour ériger une maison, on retrouve celle de créer un abri, un lieu protégé. Rapoport considère la protection en tant que motivation passive de la construction d'un abri en opposition à la motivation active qui concorde avec la création d'un espace menant à l'étude sociologique d'une communauté. Il en est de même pour Lepoittevin, qui considère deux types de maison, l'un fonctionnel, l'autre formel, dont le modèle renvoie inévitablement à la maison première, celle des origines, des ancêtres, du premier homme, érigée pour créer un abri.

Selon Rapoport, même si les plans des maisons indigènes sont similaires, on a relevé des variantes résultant des exigences familiales, de la richesse et de la place de l'individu à l'intérieur d'un groupe. Ainsi, une certaine constance dans le développement des plans témoigne de la dimension communautaire, tout autant que les modifications renvoient aux motivations liées directement à la parure. Rapoport mentionne que les bâtiments à caractère religieux ou social sont souvent de plus grandes dimensions, dotés d'une décoration plus élaborée et se distinguent par un mode de construction plus complexe. Il est certain que le caractère de toute construction (bien que soumise aux impératifs climatiques et matériels) est sous l'autorité collective ou, pour les chefs religieux et politiques, est destiné à servir de symbole d'un état statuaire par la forme, la grandeur et la hauteur de la maison, tout comme par son emplacement. Cette notion de hiérarchisation de l'individu dans une communauté par l'habitation renvoie à la hiérarchisation de l'individu par les lois somptuaires de l'habillement. Les impératifs climatiques, géographiques ou matériels comptent parmi les variables naturelles relatives à une maison, tout comme pour le vêtement, puisque la forme et l'utilisation des matériaux découlent, elles aussi, des mêmes impératifs.



Finalement, la notion de **pudeur** qui, par définition, sert à contrer toute forme d'exhibition, peut se rapporter à toute construction dont le contrôle est imposé par la collectivité et au fractionnement de la maison en espace privé et public, l'un dédié à l'intimité et l'autre, consacré au travail et à la vie communautaire. Même aujourd'hui, la complexité grandissante de la civilisation provoque une différenciation de plus en plus grande des bâtiments et de l'espace urbain. Selon Rapoport, la construction d'une maison est un phénomène culturel et sa forme et son aménagement sont fortement influencés, d'abord par l'état de l'évolution sociale, puis par le milieu culturel. La maison, expression immédiate des valeurs de la société et du mode de vie de l'individu, suit l'évolution de la société en jalonnant son histoire.

Les premiers lieux d'habitation apparaissaient avec le geste traçant une ligne aux limites d'un terrain ou par l'appropriation d'un contenant naturel. Avec l'évolution, les tracés de plans ont permis à toute construction de se concrétiser dans l'espace de façon de plus en plus complexe, à l'image des sociétés. Cette évolution de la construction architecturale trouve son équivalent dans le vêtement, à partir de la ceinture posée sur le corps; il s'agit d'un geste semblable à celui qui délimite un terrain; puis, passant par des formes élémentaires qui s'érigent dans l'espace, le vêtement évolue au rythme des sociétés pour aboutir à la mode actuelle, ici l'*objet-mode*, dont la complexité symbolique rejoint celle de l'*objet-architecture*.

### Perspective historique : le *perçu*

Au cours de la présente étude et ce, à chacun des chapitres traitant d'une décennie particulière, quoique les trois concepts développés par Lefebvre, le *perçu*, le *conçu* et le *vécu*, servent de gabarit à la description et à l'analyse, la



réflexion s'appuie également sur des études complémentaires pertinentes à ces concepts majeurs. Ces études ont nourri à la fois la structure de la démonstration et le propos théorique de cette thèse.

Le *perçu*, écrit Lefebvre, est l'activité spatiale d'une société qui secrète<sup>39</sup> son espace; cet espace est posé et supposé par la société dans une relation dialectique lente mais certaine, en le maîtrisant et en se l'appropriant. Or, si la pratique spatiale se construit et se réalise dans une dimension temporelle à laquelle participent les événements et les phénomènes possédant une certaine cohésion, elle devrait être analysée d'abord d'un point de vue historique. Des spécialistes de disciplines distinctes et abordant les différentes périodes peuvent effectuer les travaux qui s'inscrivent dans la théorie de l'espace, mais leurs recherches, bien qu'il s'agisse d'un espace analysé de leur point de vue, doivent inclure aussi bien la production que le produit comme étant deux versants inséparables de l'espace.

Si l'objectif de la thèse n'est pas de faire l'histoire de la mode et de l'architecture, il convient d'analyser les faits relatifs à leur développement, ainsi que leurs répercussions sur la production même des objets. D'où la brève contextualisation historique qui précède chacun des chapitres. Mais une telle mise en contexte demande une exploration des principaux historiens qui se sont penchés sur les deux volets du corpus et qui ont dégagé des traits pertinents à chacun. S'ils ne sont pas nécessairement cités dans les analyses de cas, tous ces auteurs sont rappelés en notes et références.

---

39. Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 48.

## Mode

Pour l'histoire de la mode, il faut se référer plus particulièrement aux écrits de François Boucher<sup>40</sup> et de Bruno Du Roselle<sup>41</sup>. Le premier répertorie les périodes historiques en fonction des changements stylistiques du vêtement, le second traite essentiellement de l'influence des événements historiques et sociaux sur le type et sur la forme des vêtements portés par la femme dans les années 1920 à 1970. Pour leur part, Janine Hénin<sup>42</sup> et Didier Grumbach<sup>43</sup> s'intéressent plus particulièrement à la structure du système de la mode parisienne.

## Architecture

Dans le domaine de l'histoire de l'architecture, les écrits de Kenneth Frampton<sup>44</sup> et de Christian Norberg-Schulz<sup>45</sup> montrent le rôle des changements sociaux dans le développement des styles architecturaux et de l'urbanisme, tandis que ceux de Leonardo Benevolo<sup>46</sup> témoignent des impacts temporel, technologique, économique et politique sur ce développement. Puis les publications de Michel Ragon<sup>47</sup> complètent les données historiques grâce à des informations sur la structure des associations d'architectes ainsi que sur les circonstances économiques et idéologiques propres aux périodes architecturales retenues pour cette thèse.

---

40. François Boucher, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 1996, 477 p.

41. Bruno Du Roselle, *La crise de la mode*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1973, 160 p.

42. Janine Hénin, *Paris Haute Couture*, Paris, Éditions Philippe Olivier, 1990, 223 p.

43. Didier Grumbach, *Histoires de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 318 p.

44. Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, Philippe Sers, 1985, 319 p.

45. Christian Norberg-Schulz, *La signification dans l'architecture*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1977, 447 p.

46. Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne. 4. L'Inévitable éclectisme (1960-1980)*, Paris, Dunod, 1999, 182 p.

47. Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 3. De Brasilia au post-modernisme 1940-1991*, Paris, Éditions Casterman, 1991, 408 p.

### Regard esthétique : le *conçu*

Toujours selon Lefebvre, le deuxième élément de la production de l'espace, le *conçu*, s'inscrit dans les représentations mêmes de l'espace, réalisées par des créateurs et commentées par des théoriciens : c'est le discours qui participe de la construction de l'espace. Lefebvre fait remarquer que dans un contexte historique particulier (le *perçu* par tous et chacun), créateurs et commentateurs respectent ou parfois spéculent sur les nombres : « le nombre d'or, les modules et les "canons". C'est l'espace dominant dans une société »<sup>48</sup>.

D'un point de vue méthodologique, il s'agit alors de vérifier ces hypothèses à partir des normes qui ont présidé à la production de l'*objet-mode* et de l'*objet-architecture*, cela d'un point de vue esthétique. À cet égard, les recherches de Wladyslaw Tatarkiewicz<sup>49</sup> et de Mikel Dufrenne<sup>50</sup> sont précieuses en ce qu'elles autorisent à circonscrire les principales démarches esthétiques dans différents domaines artistiques au cours du XX<sup>e</sup> siècle.

Une telle optique demande une description minutieuse des éléments du corpus, particulièrement des éléments formels et plastiques des objets, telles la matière, la couleur et la texture des deux types de création. Ainsi que l'avancait Dufrenne, si les résultats de la description ne sont pas une totalité ou une finalité, ils s'emboîtent dans un tout qui relie l'*objet* et le *sujet*<sup>51</sup>. On comprendra alors l'importance de la mise à plat des objets, c'est-à-dire la schématisation des plans de construction, dans chacun des chapitres qui suivent.

---

48. Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 48-49.

49. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Estetyka nowoczesna*, tome III, Warszawa, Arkady, 1991, 441 p.

50. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique. II. La perception esthétique*, Paris, Publications Universitaires de France, 1967, 418-689 p.

51. *Ibid.*, p. 487.

## Mode

En regard du *conçu*, l'analyse de l'*objet-mode* consiste d'abord à préciser le type de vêtement, en décrire les parties et compléter les données quant à la matière employée et la saison pour laquelle il a été réalisé. La description du devant du vêtement prédomine, puisque c'est lui qui, avec la couleur et la qualité des matériaux utilisés, détermine en grande partie son aspect esthétique.

À partir de la mise à plat du vêtement qui permet de spécifier la **forme originale** de la composition et de retrouver les **formes géométriques élémentaires** qui ont pu être à l'origine des croquis préliminaires, l'étape suivante exige une étude de la «structure» de l'*objet-mode* par la description de ses composantes et de leur emplacement respectif. La mise à plat du vêtement permet aussi d'analyser les dimensions de chacune des composantes, la relation des proportions de l'une par rapport à l'autre et le repérage des formes géométriques qui, par leur présence soutenue à l'intérieur des composantes elles-mêmes, déterminent la clé de la composition. L'étalage des composantes suivant leur place respective dans la composition et leur description marque l'importance de chacun. Les composantes, appelées éléments de la structure, participent, avec les coutures, à édifier la structure de l'*objet-mode* dans l'espace.

L'étape suivante consiste à déterminer la forme originale de ces éléments. En disposant virtuellement les composantes de l'*objet-mode* sur l'étoffe comme lors de la coupe, les parties de tissu retirées vont révéler les **formes virtuelles** de sa structure. Ainsi, les données recueillies sur la qualité et la largeur du tissu de même que l'emplacement des éléments sur le tissu lors de la coupe sont révélateurs.

D'importantes publications, surtout des catalogues, ont ici été utilisés comme source quant à la reconstruction des patrons de base, entre autres des publications sur Dior et sur Givenchy pour les années 1950 et sur Cardin et

Rabane pour les années 1960. Puisqu'il existe peu d'informations sur les œuvres de Moreni et Bohn, dont le travail s'inscrit de manière exemplaire dans les années 1970, les données recueillies auprès des attachés de presse de chacun sont de première importance et il en est de même pour Beretta dont le travail est considéré comme magistral au cours des années 1980. Par contre, le nombre exhaustif de publications réalisées par Mugler lui-même<sup>52</sup> suffisent pour compléter les renseignements sur le tailleur *Impec Espion* qu'il a réalisé pour la saison automne-hiver 1987. Les publications sur les œuvres de Miyake parues au cours des années 1990, dont un catalogue édité par la Fondation Cartier de Paris<sup>53</sup>, sont utiles pour l'étude de la robe *Xylocope*. Finalement, les informations sur Kawakubo sont issues de rencontres avec son attachée de presse parisienne ainsi que de la revue *ArtPress*<sup>54</sup> et de certains sites Internet<sup>55</sup>. Les données concernant la largeur du tissu et la mise en place des composantes du vêtement, quand elles n'étaient plus disponibles dans la maison de couture ou au studio de création, ont été recueillies auprès de techniciens en vêtement ou de modélistes possédant une importante expérience.

Tout au long des analyses, les informations recueillies auprès des maisons de couture, des studios de créateurs et des techniciens en mode, tout autant que les travaux de Descamps<sup>56</sup>, publiés dans le chapitre *Étude matérielle* de sa *Psychosociologie de la mode*, m'ont servi à systématiser la terminologie quant aux matériaux, aux tissus, à la couleur, ainsi qu'aux termes concernant les pièces

---

52. Thierry Mugler et Jack Lang, *Thierry Mugler*, Paris, Éditions du Regard, 1988, 1 v (non pag.).

53. Hervé Handé, *Issey Miyake: making things*, Arles, Éditions Actes Sud pour la Fondation Cartier, 1998, 171 p.

54. C. Yan, 1997, « Rei Kawakubo, le rouge est le nouveau noir », « Art Press. Hors Série » n° 18. Paris : Art press, 1997, p. 23-27.

55. [www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd\\_jafa.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd_jafa.htm) et [www.kyoto-su.ac.jp/information/famous/kawakubor.html](http://www.kyoto-su.ac.jp/information/famous/kawakubor.html).

56. Marc-Alain Descamps, *Psychosociologie de la mode*, Paris, Presse Universitaire de France, 1979, p. 63-90.

de vêtement. Sans oublier que mon travail professionnel en tant que designer de mode et professeure dans ce domaine m'a largement servi pour la mise à plat de chacun des modèles.

## Architecture

Pour la compilation des informations concernant la réalisation de l'*objet-architecture*, son emplacement dans la topologie urbaine existante et son style architectural, les mêmes démarches que celles effectuées pour l'*objet-mode* sont ici appliquées : description détaillée des aspects formels et plastiques de la façade la plus représentative ; liste des matériaux utilisés ; type de structure employé ; et, parfois, envergure des travaux.

Suivant les mêmes étapes que pour l'*objet-mode*, le dessin graphique de la façade de l'*objet-architecture* est d'abord effectué dans le but de dégager la forme d'origine de la composition. Les formes géométriques élémentaires qui ont servi de point de départ lors de la conception du bâtiment autorisent à vérifier jusqu'à quel point la topologie urbaine environnante a été respectée. L'illustration graphique de la façade permet également d'analyser les dimensions et la relation des proportions de chacune des parties de la façade et de repérer les éléments qui, par leur présence soutenue, peuvent être considérés en tant que clé de la composition.

La clé de la composition de chacun des objets pour une période spécifique sert d'élément majeur à la comparaison entre les deux types de corpus. Pour l'*objet-architecture*, le compte rendu de ses dimensions et de son mode d'édification, illustrés par des photos et des graphiques accompagnés d'une description, sont pris en compte pour effectuer le travail descriptif et analytique de sa structure. Cela conduit à la mise au jour des principaux éléments de la structure porteuse. La définition des éléments virtuels de la structure complète cette partie

d'analyse et fait voir les formes qui, sans être responsables explicitement de la structure porteuse de l'édifice, se dessinent dans l'espace édifié et font partie intégrante de la topographie urbaine.

Les multiples publications portant sur le corpus architecture de la thèse ont servi de sources d'information technique sur les projets. Ce sont, pour la plupart, des ouvrages publiés par des théoriciens portant une attention particulière aux styles ou aux structures en architecture, alors que d'autres ont été écrits par les architectes eux-mêmes. Les ouvrages biographiques de Le Corbusier<sup>57</sup> et de Niemeyer<sup>58</sup> et leurs propres écrits fournissent les informations nécessaires sur les objets architecturaux sélectionnés pour les années 1950; il en est de même pour Kurokawa<sup>59</sup> et Pani<sup>60</sup> au regard des années 1960. Les publications sur Piano & Rogers et les écrits de Rossi constituent les données qui portent sur leurs réalisations pour les années 1970 et les recherches de théoriciens en architecture apportent les informations quant aux réalisations de Pei et Foster pour les années 1980. Finalement, les catalogues présentant les plus récentes réalisations de Piano et de Gehry complètent les données techniques sur les réalisations phares des années 1990. La majorité des données concernant la structure a été tirée des ouvrages en architecture décrivant chacun des projets en particulier. Une partie des informations vient directement des ateliers d'architectes, alors que d'autres touchant les structures et qui n'étaient pas disponibles dans ces ouvrages m'ont été données par des ingénieurs en construction et m'ont permis de comprendre certains aspects techniques de la structure porteuse.

---

57. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995, 253 p.

58. Oscar Niemeyer, *Niemeyer par lui-même*, Paris, A. Balland, 1993, 224 p.

59. Kisho Kurokawa, *Metabolism in Architecture*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1977, 208 p.

60. Louis de Malave, Z. Florita et Louie de Irizarry, *Mario Pani, the architect*, Monticello, Ill.: Vance Bibliographies, [1983], 6 p.

Le répertoire et l'analyse des formes architecturales publiés par Preziosi servent de référence, tout comme les travaux de Norberg-Schulz<sup>61</sup> à propos du système logique et de la signification des éléments architecturaux, et ensemble servent de base à la comparaison avec les *objets-mode* pour une décennie spécifique. Encore là, ma formation d'architecte m'a particulièrement bien servie, autant pour la reconstitution des plans que pour la réflexion théorique.

### Optique symbolique : le *vécu*

Selon Lefebvre, dans un contexte historique particulier, simultanément au *conçu*, intervient le troisième élément responsable de la production de l'espace, le *vécu*<sup>62</sup> qui correspond à un espace où les « usagers » interpellent l'espace conçu comme support d'une symbolique particulière. Comme toute pratique sociale, la pratique spatiale se vit avant d'être définie; la présence du *conçu* en tant que résultat matériel et bien palpable est nécessaire afin de définir par un discours théorique le concept du *vécu*. Ce discours nécessite des éléments tels que la perspective historique (*perçu*) et les résultats matériels qui témoignent du mode d'implication humaine (*conçu*). Lefebvre avance également qu'une interdépendance entre l'aspect sociologique et la dimension temporelle est essentielle au concept du *vécu*.

Ainsi, le *vécu* est défini comme l'espace de représentation en même temps que la représentation de l'espace. L'espace de représentation, organisé autour des images et des symboles produits au cours de l'histoire, possède, grâce à son contenu, un potentiel pouvant modifier et même s'appropriier l'imagination des

---

61. Christian Norberg-Schulz, *Système logique de l'architecture*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1988, 304 p.

62. Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 49.



usagers. La représentation de l'espace, ancrée dans le savoir, est élaborée à partir d'une perspective historique ou d'une pratique sociale qui résulte elle-même des changements historiques. Selon Lefebvre, pour suivre le développement de la représentation de l'espace, il est nécessaire de posséder des connaissances scientifiques et idéologiques relatives au présent et au passé, afin de pouvoir reconnaître les transformations et les décrire.

Il précise que l'espace, c'est le *vécu* dynamique ; il a une « forme » qui découle de sa propre histoire, laquelle persiste à influencer toutes les formes de production<sup>63</sup>. Pour la compréhension de l'espace social, Lefebvre recommande de se référer au *corps*, puisque l'individu appartenant à un groupe social vit un étroit rapport entre l'espace collectif et l'espace utilisé par son propre corps suivant les pratiques et les activités relatives à son groupe et à son temps. C'est ainsi que se confirme une interdépendance entre l'aspect sociologique et la dimension temporelle qui influencent l'esthétique de l'objet réalisé.

Cette partie des recherches, ici limitées à la culture occidentale, tient compte des changements dans les structures organisationnelles et idéologiques de la mode et de l'architecture, de l'évolution du statut de la femme ainsi que de l'arrivée de nouvelles technologies. Une telle préoccupation prouve que ces changements, en interdépendance avec les changements sociaux et l'évolution de l'esthétique dans tous les domaines des arts appliqués, sont « visibles » dans l'esthétique de l'*objet-mode* et de l'*objet-architecture*. Cette similitude formelle et plastique va jusqu'à une cohérence idéologique qui est véhiculée par le vêtement sur le corps de la femme. Puisque l'habitation et le vêtement résultent des activités sociales, leurs parois externes agissent comme un signe suggérant l'image sociale du porteur du vêtement<sup>64</sup> ou l'image statutaire de l'édifice.

---

63. Henri Lefebvre, *op. cit.*, p. 112.

La synthèse de ces analyses formelles et comparatives permet ainsi de dégager les fonctions symboliques et de démontrer les interrelations entre la mode et l'architecture par les valeurs sociales et idéologiques de chacune des périodes étudiées. Quoique la description des objets incorpore déjà le concept du *vécu*, celui-ci sera plus spécifiquement repris au chapitre VII.

## Mode

Les recherches effectuées par Roland Barthes<sup>64</sup>, Marc-Alain Descamps<sup>65</sup>, Gilles Lipovetsky<sup>67</sup>, Bruno Du Roselle<sup>68</sup>, René König<sup>69</sup> et Jean Stoetzel<sup>70</sup> sur les réactions et les comportements des sociétés occidentales contemporaines face à la mode et au vêtement servent ici de références pour analyser les interrelations entre les changements sociaux, l'évolution des formes du vêtement et le statut de la femme. En parallèle, à partir des recherches réalisées par Alina Dziekonska-Kozłowska<sup>71</sup>, il est possible d'aborder la forme et les proportions du vêtement qui évoluent en fonction des exigences des canons de la beauté corporelle. Dziekonska-Kozłowska recommande d'analyser séparément les proportions de certaines parties du vêtement, particulièrement les proportions entre le haut et le bas des vêtements qui font osciller le niveau de la taille, ainsi que la largeur des épaules et des hanches. Par ailleurs, les recherches de Tatarkiewicz<sup>72</sup> sur la pensée esthétique contemporaine complètent les données sur l'interrelation

---

64. Jean Stoetzel, *La Psychologie Sociale*, Paris, Flammarion, 1963, p. 73.

65. Roland Barthes, *Système de la Mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 331 p.

66. Marc-Alain Descamps, *op. cit.*, 212 p.

67. Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, 340 p. *La troisième femme : Permanence et révolution du féminin*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 328 p.

68. Bruno Du Roselle, *La mode*, Paris, Imprimerie Nationale, 1980, 293 p.

69. René König, *Sociologie de la mode*, Paris, Édition Payot, 1967, 187 p.

70. Jean Stoetzel, *op. cit.*, 245 p.

71. Alina Dziekonska-Kozłowska, *Moda kobieca XX<sup>ego</sup> wieku*, Warszawa, Wydawnictwo Arkady, 1964, 395 p.

72. Władysław Tatarkiewicz, *op. cit.*, 441 p.

entre les canons de la beauté actuels et les valeurs sociales. La réflexion de Baudrillard<sup>73</sup>, qui conclut que toute esthétique contemporaine influencée par la mode s'appuie sur la séduction individuelle et sociale, aide à circonscrire les principales valeurs sociales de chacune des périodes repérées et à faire ressortir la pensée esthétique inscrite sur l'*objet-mode* et sur l'*objet-architecture*.

## Architecture

En ce qui a trait à la sociologie de l'architecture, il est certain que les publications de Leonardo Benevolo<sup>74</sup>, de Kenneth Frampton<sup>75</sup>, de Michel Ragon<sup>76</sup> et de Christian Norberg-Schulz<sup>77</sup> fournissent des informations capitales quant à l'analyse de l'impact des changements sociaux sur le développement des styles. Les écrits d'Erwin Panofsky<sup>78</sup>, de Alexander Tzonis<sup>79</sup>, de Robert Venturi<sup>80</sup> apportent d'autres informations quant aux relations entre la perception et la stylistique de l'architecture dans un contexte historique. Les publications de Diane Ghirardo<sup>81</sup> et de Hans Ibelings<sup>82</sup> sont complémentaires en ce qu'elles décrivent les réalisations architecturales depuis le début des années 1980, tout en tenant compte de la dimension historique et politique et des changements sociaux. Enfin, les recherches théoriques des praticiens en architecture, tels que Le Corbusier<sup>83</sup>, Oscar Niemeyer<sup>84</sup>, Kisho Kurokawa<sup>85</sup> et Aldo Rossi<sup>86</sup>, de même que les comptes

---

73. Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970, 321 p.

74. Leonardo Benevolo, *op. cit.*, 182 p.

75. Kenneth Frampton, *op. cit.*, 319 p.

76. Michel Ragon, *op. cit.*, 408 p.

77. Christian Norberg-Schulz, *op. cit.*, 447 p.

78. Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, 211 p.

79. Alexander Tzonis, *Vers un environnement non-oppressif*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1976, 186 p.

80. Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1976, 141 p.

81. Diane Ghirardo, *Les Architectures postmodernes*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1997, 240 p.

82. Hans Ibelings, *Supermodernisme. L'architecture à l'ère de la globalisation*, Paris, Éditions Hazan, 2003, 160 p.

83. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995, 253 p.

rendus sommaires des Congrès Internationaux de l'Architecture Moderne, complètent les informations. Les écrits des architectes et les données techniques accessibles dans les publications officielles rendent compte des budgets nécessaires à la construction des édifices, des impératifs relatifs à la nature de l'objet créé et de l'importance des recherches concernant la structure. À chacun des chapitres qui suivent, deux exemples d'*objet-mode* et d'*objet-architecture* ont été retenus en raison de leur valeur charnière au cours de la décennie à laquelle ils appartiennent. Chacun des chapitres contient : a) une contextualisation socio-économique générale de la décennie; b) une synthèse du milieu particulier de la mode et de l'architecture pour la même période; c) une biographie de chacun des créateurs dont les œuvres sont retenues, suivie d'une étude approfondie des objets (*objet-mode*, *objet-architecture*); d) une analyse des similitudes formelles entre les objets.

### Aspects économiques de la mode et de l'architecture

Dans le domaine de la mode, contrairement à l'architecture, l'ensemble des informations concernant le fonctionnement d'une maison, le coût de la production d'une collection et surtout sa mise en valeur, le défilé, sont confidentiels. La dimension éphémère de la mode et les lois de la Chambre syndicale de la couture parisienne obligent les maisons et les studios reconnus à présenter de nouvelles collections tous les six mois. Ainsi, tout en considérant mon expérience dans le milieu de la mode parisienne, les informations obtenues auprès de certains créateurs, assistants de couturiers, attachés de presse ou dans certaines revues et journaux, les données présentées ici sont partielles et uniquement à titre indicatif.

---

84. Oscar Niemeyer, *op. cit.*, 224 p.

85. Kisho Kurokawa, *op. cit.*, 208 p.

86. Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, Marseille, Éditions Paranthèses, 1988, 157 p.

Avant de citer quelques chiffres qui permettront de rendre compte de l'engagement financier dans la production des prototypes de vêtements et dans l'organisation d'un défilé, il me paraît essentiel d'abord de décrire brièvement les étapes à franchir pour réaliser une collection et pour assurer l'intérêt de la clientèle, puisqu'ils garantissent le succès des modèles et, par conséquent, la pérennité de la maison, puis de rappeler que la maison de couture ou le studio de création devra être situé aux meilleurs emplacements de Paris pour contribuer à véhiculer le prestige de la marque.

Ainsi, pour être reconnu en tant que couturier ou créateur par la Chambre syndicale et, par le fait même, bénéficier d'un prestige international, les maisons de haute couture et les studios des créateurs sont obligés de se soumettre aux exigences syndicales en plus de se donner une visibilité dans les plus importantes revues internationales de mode. Même si ces exigences ont été modifiées au cours des dernières années, il n'en demeure pas moins qu'elles imposent aux maisons reconnues par le syndicat de consacrer chaque année un important budget afin de garder leur statut. À titre d'information, la publication de photos ou d'illustrations d'un modèle sur la page couverture d'une revue de renom au cours des dernières années a atteint la somme de 110 000 dollars américains<sup>87</sup>.

Ainsi, parmi les principales exigences pour bénéficier du titre de couturier et, depuis peu, de créateur, il faut déposer une fois par an un acte de candidature à la Chambre syndicale où l'admission est évaluée à partir des originaux des modèles créés par le couturier de la maison ou par le créateur. Puis les collections, composées d'au moins cinquante<sup>88</sup> modèles, doivent être présentées aux médias parisiens chaque saison de printemps-été et d'automne-hiver à date fixe, et les

---

87. *Vogue* : « Advertising rates », New York, *Vogue*, 2003, [s. p].

88. Jusqu'à 1983 le nombre de modèles exigé par la Chambre syndicale s'élevait à soixante-quinze.

modèles enregistrés auprès de la Chambre syndicale au plus tard quinze jours suivant le défilé. Par ailleurs, soixante pourcent des modèles réalisés dans des matériaux somptueux ou extravagants sont présentés uniquement lors de défilés et servent exclusivement de pièces promotionnelles de la collection.

En plus du personnel chargé d'administrer la maison et de s'occuper de ses finances au plan de l'organisation et de la production d'une collection, une maison de haute couture ou un studio de création repose sur plusieurs catégories de personnel. Les essayeuses, les premières et leurs ouvrières constituent l'ensemble des techniciens qui confectionnent les vêtements prototypes en fonction des mannequins qui vont les porter lors du défilé. Par contre, tout travail débute par la réalisation des toiles en coton écru que la première effectue en suivant les indications ou les croquis du créateur qui s'est inspiré d'un thème qui devient le fil conducteur entre toutes les créations de la saison. Le personnel qui gère les ateliers de matériaux et qui entretient des relations privilégiées avec les fournisseurs travaille à assurer l'exclusivité des matériaux, des couleurs<sup>89</sup> des étoffes ou des motifs d'impression. Ces droits sont monnayables suivant les exigences du créateur mais également suivant le prestige de la maison ou du studio de création qui assure en même temps l'autorité du fournisseur. Étant contraint de réaliser deux défilés par an, le couturier ou le créateur travaille avec des équipes expérimentées dont le personnel change peu et qui est protégé par les lois imposées par la Chambre syndicale<sup>90</sup>. Ainsi, durant les périodes intensives de création et le temps des défilés, les honoraires du personnel permanent affecté à la production de la

---

89. À partir de la fin des années 1970, Yves Saint Laurent a acheté l'exclusivité pour l'utilisation d'une valeur de la couleur fuchsia pour la teinture d'étoffes pour un coût approximatif d'un million de francs par an.

90. À partir de 1943, les honoraires pour chaque heure supplémentaire de travail de l'employé doivent être évalués suivant le même tarif qu'une heure de travail de jour. À partir de minuit ils sont multipliés par deux, les samedis dans la journée par un et demi et les dimanches, peu importe l'heure, par deux. Les repas et les frais de transport entre le lieu de travail et le domicile sont eux aussi couverts par la maison de couture ou par le studio de création.

collection et à la préparation des vêtements pour le défilé se multiplient par quatre ou cinq<sup>91</sup>.

Par ailleurs, depuis le défilé de Thierry Mugler en 1983 au Zénith à Paris, tout en étant soumis à une mise en scène spectaculaire, les couturiers, tout autant que les créateurs, engagent des mannequins dont l'image sert à valoriser les collections. En contribuant ainsi à les placer au niveau des stars médiatisées pratiquement au même titre que les actrices de cinéma, ils sont responsables d'une augmentation fulgurante de leurs honoraires. Au cours des années 1990, un top modèle international gagnait jusqu'à 500 000 francs<sup>92</sup> pour un seul défilé. De plus, certaines maisons, pour avoir la garantie de l'exclusivité de leur image, signent avec les top modèles des contrats dont la durée minimum est de trois ans, pour des montants allant, au cours des années 1990, jusqu'à cinq millions de dollars. Ainsi, les photographes<sup>93</sup>, dont les honoraires moyens se situent autour de 2 000 euros par jour pour un photographe débutant<sup>94</sup>, réalisent les photos qui servent à déposer les modèles auprès de la Chambre syndicale, mais surtout à faire les reportages photographiques pour la diffusion et la publicité des modèles auprès des médias internationaux. La banque d'affaires Meryll Lynch estime que Louis Vuitton, par exemple, dépense chaque année 208 millions de dollars en publicité, soit 6 % du volume de ses ventes<sup>95</sup>.

---

91. Entre 1987 et 1988, mis à part tous les avantages sociaux et les escomptes auxquels j'avais droit sur les produits de la maison, en travaillant comme simple assistante d'illustrateur pour les collections d'homme dans la maison Lanvin, mes honoraires s'élevaient, dans la période de production de la collection, à 5 000 dollars américains par mois. Par ailleurs, mes collègues occupant le même type de poste, mais travaillant pour les collections féminines, gagnaient jusqu'à 12 000 dollars par mois.

92. Hariette Quick, *Défilés de mode*, Courbevoie, Éditions Soline, 1997, p. 156.

93. Irving Penn, Richard Avedon, Helmut Newton, Jean-Louis Sieff ou aujourd'hui David La Chapelle ou Oliviero Toscani.

94. Conversation téléphonique avec Frédéric de la Chapelle, le 18 avril 2005 et <http://www.upc.fr/> consulté le 18 avril 2005.

95. Marie-Pierre Lannelongue, *La mode racontée à ceux qui la portent*, Paris, Hachette, 2004, p. 97.



Finalement, le coût de l'organisation d'un défilé de haute couture ou d'un créateur reconnu se chiffre en centaines de milliers, voire en millions de francs<sup>96</sup> avec les top modèles, les salaires des habilleuses, maquilleurs et coiffeurs et le service de presse. À cela s'ajoutent les frais de location de la salle, forcément prestigieuse, les décors, les gradins, les éclairages, la musique et la chorégraphie conçue par des spécialistes reconnus par le milieu.

Déjà, en 1933, Paul Poiret engage la somme de 45 000 francs de l'époque pour organiser un défilé puis, en 1947, juste après la guerre, le capital de départ de la société Christian Dior est de 6 millions de francs, mais en réalité 60 millions de francs seront investis<sup>97</sup>. Pierre Cardin paye en moyenne pour ses défilés des années 1960 des sommes de l'ordre de 400 000 francs<sup>98</sup>. Puis, même si Jean-Paul Gaultier, en 1976, utilise des tissus achetés au marché Saint-Pierre et fait coudre ses modèles par des amis et parents, il débourse quand même la somme de 80 000 francs pour son premier défilé<sup>99</sup>. Puis, *Le Figaro*<sup>100</sup> du 4 août 2004 rapporte que le défilé de haute couture de Valentino, sans compter les prix des vêtements, coûtait plus de d'un demi-million d'euros.

Selon Grau<sup>101</sup>, à la fin des années 1990, les chiffres d'affaires des maisons de couture adhérentes à la Chambre syndicale de la couture parisienne s'élève à plus de 5 milliards de francs, dont 317 millions pour la couture proprement dite, 1,9 milliard pour le prêt-à-porter féminin, 740 millions pour le prêt-à-porter masculin et 2,2 milliards pour les accessoires. En 1992, Giorgio Armani réalise un chiffre d'affaires de 6,5 milliards de francs uniquement sur les griffes de couture

96. Francois-Marie Grau, *La haute couture*, Paris, Publications Universitaires de France, 2000, p. 21.

97. Marie-France Pochna, Dior, Paris, Flammarion, 1997, p. 134.

98. Entretien téléphonique avec madame Taponier, assistante de Pierre Cardin, le 18 avril 2005.

99. Didier Grumbach, *op. cit.*, p. 236.

100. <http://newportal.cedrom-sni.com/Partenaires/Frames/FrameListDoc.asp?Event=BtnSuivantOnClick/> consulté le 6 avril 2005.

101. Francois-Marie Grau, *op. cit.*, p. 28.



sous licence. Le chiffre d'affaires de Louis Vuitton est évalué, en 2003, à 34 milliards de dollars et celui de Valentino pour 2003 est estimé à 153 millions d'euros.

J'espère que ces quelques exemples des derniers chiffres d'affaires des maisons de haute couture ou des studios de création permettront au lecteur de cette thèse de bien comprendre leur importance économique et que la comparaison entre un *objet-mode*, objet qui ne se limite pas qu'au vêtement lui-même, et un *objet-architecture* est tout à fait valide.

Quant à l'architecture, bien que les montants définitifs engagés pour la réalisation d'un objet architectural puissent différer des budgets initiaux, les informations concernant les coûts d'un projet sont en majeure partie publics et accessibles. Ainsi, les budgets estimés pour la réalisation d'un projet architectural sont publiés en tant qu'exigence parmi d'autres lors de l'ouverture des concours et toujours au cours de la réalisation des travaux. Enfin, les coûts réels des projets déjà réalisés correspondent à un objet matériel dont la durée de vie est mesurée en dizaines d'années et, mises à part les rénovations faites en moyenne une fois par vingt ans, son amortissement se fait sur plusieurs années. Ainsi, on peut rappeler que le budget de réalisation du projet du Musée Guggenheim de Bilbao de Gehry était de l'ordre de 10 859 millions de pesetas<sup>102</sup>, celui de l'aéroport international du Kansai conçu par Piano de 15 milliards de dollars<sup>103</sup>, ou encore Hong Kong & Shanghai Bank de Foster, considéré au cours des années 1980 comme l'un des plus chers au monde était de 10 milliards de dollars<sup>104</sup>, etc.

---

102. Francesco Dal Co, Kurt W. Forster, *Frank O. Gehry. The Complete Works*, New York, The Monacelli Press, 1998, p. 400.

103. <http://www.uia-architectes.org/texte/england/2ze1.html> consulté le 29 avril 2005.

104. Stephanie Williams, *Hongkong Bank: the Building of Norman Foster's masterpiece*, Boston/Toronto, Little Brown, c. 1989, p. 8.

## CHAPITRE II

### CONTEXTE GÉNÉRAL DES ANNÉES 1950

Après la Deuxième Guerre mondiale, plus particulièrement en Europe, tout le parc industriel et les biens matériels sont gravement endommagés. Les dégâts causés par la guerre semblent tellement importants qu'ils risquent de compromettre les efforts déployés pour rétablir le fonctionnement de chacun des domaines de la vie et ce, pour chacun des pays.

Même si, au cours de la décennie 1950, l'Europe d'après-guerre est très vite partagée entre deux différents systèmes politiques (un à l'ouest et l'autre à l'est), le développement favorable de la conjoncture mondiale, l'intervention économique et logistique américaine, tout comme le progrès et la modernisation technique, sont à l'origine d'une grande expansion économique, particulièrement en Europe occidentale, et cela entraîne rapidement des transformations sociales profondes. Il est certain que l'accélération de tous ces changements, caractérisés par l'opposition des dispositifs d'urgence par rapport à la planification du développement économique à long terme, provoque des conflits, plus particulièrement dans les secteurs technique et industriel. Avec cette urgence de la reconstruction, les frontières connues entre des domaines aussi différents que la technique, la politique et l'éthique ont presque disparu et l'enchevêtrement des événements dramatiques de la guerre a mis des populations entières dans l'obligation de prendre des décisions rapides en deçà des anciens repères.

Mais, peu à peu, l'Europe d'après-guerre tente de se stabiliser et de retourner à certaines valeurs traditionnelles. La montée démographique témoigne que les valeurs familiales sont restées intactes dans une société où la cellule familiale et la religion occupent une place essentielle. Une situation économique prospère permet aux sociétés libérales d'investir dans les valeurs associées à la modernité, dont la scolarisation des enfants et même des adultes. Puis, les États-Unis, en matière de qualité de vie et d'hygiène, entraînent les sociétés d'Europe occidentale à viser une modernisation de la vie quotidienne. La pratique régulière des sports n'est plus l'apanage des classes bourgeoises et elle est rendue accessible à l'ensemble de la population. Ainsi, les vêtements de sport participent à une démocratisation de la mode et influencent le style du vêtement.

Quant à l'architecture, la plupart des pays commencent leur planification de reconstruction et de modernisation des villes avant la fin de la guerre; la reconstruction de la Grande-Bretagne, par exemple, a été entamée en 1942, et celle de Rotterdam a débuté le lendemain du bombardement de 1940, après que 270 hectares d'habitation eurent été dévastés. Seules la Grande-Bretagne, la Scandinavie et la Hollande, qui disposaient de lois urbaines, semblent avoir été assez visionnaires pour engager une planification moderne de la reconstruction des villes. L'architecture d'outre-mer rejoint finalement l'Europe qui reconnaît l'identité sensuelle de l'architecture brésilienne ainsi que le modernisme et le progrès technologique aux États-Unis.

Dans les années qui suivent la fin du conflit mondial, les pays communistes occupés par l'armée soviétique deviennent des républiques populaires dépendant de la politique soviétique et doivent adhérer au Bloc de l'Est. Puis, en octobre 1949, à Pékin, Mao Tsé-toung proclame la République populaire de Chine et devient le proche allié de l'U.R.S.S. La Chine s'allie avec le Bloc de l'Est pour faire

contrepoids à la puissance militaire des États-Unis, déclenchant une guerre froide entre deux puissances aux idéologies politiques tout à fait opposées et qui s'enliseront pendant quatre décennies. On voit alors poindre une architecture fonctionnelle, lourde et sans grâce, quoique c'est en URSS que la planification urbaine est systématiquement mise de l'avant.

### Emprise de la haute couture

À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, trois pays rivalisent pour le titre de capitale de la mode afin de dicter les tendances et prendre le monopole de l'industrie.

Tout d'abord, l'Italie, plus particulièrement Florence<sup>1</sup>, est désignée comme le centre de l'industrie vestimentaire italienne. Après vingt ans de fascisme et six ans de guerre, l'Italie propose une mode extrêmement classique et supporte les jeunes couturiers et les artistes. Parmi les nouveaux couturiers italiens de cette époque, il faut mentionner Emilio Pucci qui ouvre sa maison de couture en 1944. Déjà reconnu pour ses impressions textiles multicolores et ses vêtements d'une grande simplicité structurale, Pucci a réussi à susciter l'intérêt des plus importants acheteurs, majoritairement américains, et à faire reconnaître le caractère et la spécificité de la mode italienne.

L'Angleterre, pour sa part, compte sur le travail de stylistes d'expérience qui ont travaillé tout au long de la guerre au sein du *Fashion Group*<sup>2</sup> dont le mandat était de remettre à la mode des vêtements démodés y incluant les uniformes militaires. Parmi les couturiers les plus reconnus, mentionnons Edwin Hardy Amies qui, en 1945, ouvre sa propre maison et devient très vite le couturier de la reine.

1. Didier Grumbach, *Histoires de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 58-66.

2. Bruno Du Roselle, *La mode*, Paris, Imprimerie nationale, 1980, p. 215-226.

Le rationnement des tissus imposé par les gouvernements et la spécificité de la demande de sa principale cliente l'obligent cependant à créer des modèles extrêmement classiques, limitant ainsi sa recherche stylistique.

Quant à la France<sup>3</sup>, l'occupation allemande et l'austérité économique d'après-guerre ont totalement bouleversé son industrie textile et la structure de ses maisons de couture. N'ayant ni les moyens économiques, ni les tissus pour permettre à la mode parisienne de reprendre sa place sur la scène internationale, le ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme Raoul Dautry, supporté par Robert Ricci, décide d'organiser une exposition appelée *Le Théâtre de la Mode*<sup>4</sup>, dont les bénéfices devaient servir à relancer la mode parisienne. L'organisation de l'exposition est confiée à la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne qui invite des couturiers à confectionner des vêtements dans l'esprit de leur maison. Ne possédant pas les matériaux nécessaires à l'exécution d'un tel projet et suivant la suggestion du président de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, leurs créations sont présentées sur des poupées.

D'une hauteur de 70 cm, la poupée, dessinée par Éliane Bonabel et conçue par Christian Bérard, est fabriquée en fil de fer avec une tête en plâtre différente pour chaque figurine. Du vêtement quotidien à la toilette de soirée, chaque modèle, avec ses dessous, est confectionné selon les critères de qualité de la haute couture. Chaque tenue est complétée par des accessoires – chapeaux, sacs, chaussures, fourrures, broderies, bijoux – qui sont toujours réalisés à l'échelle des poupées par des artisans français de renom, alors que les cheveux des poupées, en fils de soie, sont mis en plis par les coiffeurs parisiens les plus connus. Enfin, différents artistes, dont Cocteau, Douking, Dignimont, Grau-Sala et Bérard, réalisent

---

3. *Ibid.*, p. 278.

4. Edmonde Charles-Roux et David Seidner, *Le Théâtre de la Mode*, Paris, Éditions du May, 1990, p. 17.

les décors et la mise en scène de l'exposition des vêtements conçus par les couturiers parisiens.

Ainsi, au mois de mars 1945, deux cent trente-sept poupées sont présentées au Tout-Paris au Musée des Arts Décoratifs. L'exposition, visitée par plus de cent mille personnes, va donner un grand support financier à la mode française et relancer, par la même occasion, l'autorité de Paris en matière de diktats de la mode féminine. Ce succès attire les acheteurs étrangers, plus particulièrement américains, qui ne s'attendent pas à ce que la couture parisienne puisse se relever de l'après-guerre et comptent récupérer le flambeau de la mode pour l'installer aux États-Unis.

Au cours de l'année 1945, l'exposition, couronnée de succès, est présentée dans les grandes capitales européennes puis, l'année suivante, *Le Théâtre de la Mode* réactualisé obtient le même succès à New York.

À l'hiver 1947, la Maison Christian Dior présente des vêtements d'une féminité exceptionnelle qui, en contrepartie des souvenirs pénibles de la guerre, permettent d'une certaine façon de revenir à une période antérieure plus heureuse et de retrouver la féminité qui la caractérisait<sup>5</sup>. Appelée *New Look* par la rédactrice du *Harper's Bazar*, Carmel Snow, cette silhouette évoque une élégance comparable à celle de la Belle Époque<sup>6</sup>. La collection proposée par Dior s'adresse à une clientèle privilégiée, mais la nouvelle silhouette, grâce à l'expansion des moyens de communication, deviendra accessible à toutes les femmes et sera reproduite par l'industrie du vêtement pendant toute une décennie.

---

5. Bruno du Roselle, *op. cit.*, p. 221.

6. François Boucher, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 1996, p. 406.

Ainsi, par cette série de succès importants, la mode française confirme définitivement sa prépondérance au niveau international, Paris étant toujours la capitale de la mode et du luxe.

À la fin des années 1940, les structures organisationnelles de la mode sont toujours réglementées par les lois édictées en 1943 et ajustées en 1945 par l'État français, instaurant l'Office professionnel des industries des métiers d'art et de création du vêtement sur mesure<sup>7</sup> pour regrouper toutes les anciennes associations en matière de mode et traitant des appellations et de la classification « couture » et « couturière » d'une part, et « haute couture » et « couturier » d'autre part.

À partir de 1947, la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne se voit confier la responsabilité de veiller aux règles édictées par l'État français et d'accorder ou de refuser le titre de haute couture aux maisons de couture qui en font la demande année après année. Ce titre prestigieux permet aux maisons de conserver une clientèle qui remplit les carnets de commande et, par conséquent, assure leur prestige et leur succès économique.

La mode parisienne d'après-guerre repose alors sur de multiples systèmes de fonctionnement. D'une part, les maisons de haute couture dirigées par un couturier ayant le statut d'artiste sont les laboratoires d'une création fondée sur le principe d'une confection sur mesure. Ces maisons dictent aux femmes la mode vestimentaire et monopolisent les produits de luxe. D'autre part, les maisons de couture en gros reproduisent industriellement et à plus bas prix des copies de modèles de haute couture dépourvus de la majorité de leurs éléments stylistiques initiaux et même datant d'au moins une saison. Ne possédant sur place que les services de manutention, de réception, de patron et de coupe, les maisons de couture en gros sont alors dans l'obligation de faire confectionner

---

7. Organisme qui a pour premier rôle de servir de relais à l'administration pour la répartition des tissus.

leurs vêtements par des sous-traitants, cela autant pour les grands magasins que pour les magasins à bon marché. Puis, entre ces deux principaux pôles de confection, se trouvent les ateliers de couture<sup>8</sup> offrant une confection à plusieurs niveaux de qualité où les clientes commandent leurs vêtements d'après des photos de revues de mode ou à partir de patrons diffusés dans certaines revues spécialisées.

Ainsi, les maisons de haute couture conçoivent des modèles originaux confectionnés de manière artisanale. Des robes cousues par les *petites mains* dans des étoffes inédites sont destinées aux clientes particulières de chacune des maisons. Par contre, les vêtements issus de la confection industrielle et destinés aux classes à faible revenu sont réalisés dans des étoffes bon marché par des sous-traitants qui, au détriment des délais et de la qualité des produits, travaillent en même temps pour plusieurs entreprises afin d'assurer leur indépendance. Finalement, les modèles réalisés par les ateliers de couture, tout en s'inspirant de la haute couture, peuvent offrir un style plus élaboré, une qualité supérieure de confection et des étoffes en fonction des moyens financiers de la cliente.

Les années 1950 sont marquées par les confectionneurs industriels qui, conscients des changements sociaux, veulent s'approprier une partie du marché desservi jusque-là par des magasins à bon marché et par des ateliers de couture. Leurs revendications annoncent le début du système du prêt-à-porter, mais leurs modèles sont issus du mimétisme des modèles de haute couture.

Ainsi, par la forme du vêtement, la diversité des matériaux et la qualité de la confection, par la réputation de la marque et par le prix, la mode persiste à véhiculer une image des différentes strates de la société et à témoigner de son mode de vie. Mais les années 1950 vont demeurer sous l'emprise de la haute

---

8. Dans les années 1950, 60% des Françaises s'habillaient encore chez des couturiers ou faisaient leurs robes. in Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987, p. 81.



couture, de l'esthétique et des valeurs bourgeoises. Ainsi, tout au long de la décennie, la haute couture continue d'exercer son pouvoir absolu en matière de style et d'élégance.

### **Autorité de l'architecture fonctionnaliste**

La reconstruction architecturale, après la Seconde Guerre mondiale, prend un essor important, puisque la plupart des villes européennes avaient été dévastées. Dans l'immédiat, la demande urgente de logements conduit l'administration de la majorité des pays à adopter la solution insensée des grands ensembles, cités-dortoirs sans aucun équipement collectif, entraînant la congestion des transports en commun. Pour contrer ces problèmes, les gouvernements réforment les lois urbaines afin d'améliorer l'aménagement des villes et de planifier leur croissance. Même si le profil du développement urbain reflète la direction politique et le régime du gouvernement de chaque pays, les gouvernements tentent de dominer la réorganisation moderne et globale des cités. C'est ainsi que l'on voit apparaître dans les projets d'urbanisme planifié une distribution limitrophe d'agglomérations munies de services publics, une nouvelle répartition des voies de circulation routière et, finalement, un contrôle formel et proportionnel des dimensions du paysage urbain. Il est certain que la plupart des villes européennes sont obligées de respecter, du moins partiellement, le tissu urbain existant, mais leur planification à long terme devient prioritaire dans la logique de fonctionnement des villes modernes.

Cette nouvelle perception de l'architecture vernaculaire vers une architecture universelle résulte, en partie, d'échanges entre théoriciens et praticiens des arts visuels lors de congrès internationaux de l'association des architectes

(CIAM)<sup>9</sup> de 1928 à 1956. Ainsi, les principaux énoncés de l'architecture moderne sont posés, étudiés et publiés. Il vaut la peine d'en retracer l'évolution.

Au CIAM II de 1928, on déclare l'architecture affranchie de la politique et de l'économie et l'on recommande l'adoption universelle de méthodes de production. Les architectes du CIAM II mettent l'accent sur une économie et une industrialisation planifiées, où l'introduction de dimensions normatives ainsi que de méthodes de production efficaces et de qualité doit précéder la rationalisation de l'industrie du bâtiment.

Puis au cours des CIAM IV (1933) et CIAM V (1937), dominés par Le Corbusier, le thème principal des rencontres porte sur «la ville fonctionnelle<sup>10</sup>» où il est possible d'établir les bases de l'urbanisation moderne des villes. Tout en considérant la portée des constructions historiques et régionales, le fonctionnalisme est déclaré dans la Charte d'Athènes (1937) comme étant le mouvement architectural qui répond le mieux aux besoins de l'urbanisme et de l'architecture moderne. Finalement, au cours du CIAM VII (1951), de nouvelles générations d'architectes critiquent la dimension stérile et abstraite de «la ville fonctionnelle» et déclarent que les dimensions émotionnelle et rationnelle de l'homme moderne doivent transparaître dans la forme et dans l'espace de l'objet architectural afin de témoigner de ces valeurs.

Lors de la dixième réunion à Dubrovnik, en 1956, et suite aux conflits qui portent sur l'aspect formel des objets architecturaux et sur l'aménagement des villes modernes, le CIAM est dissous et remplacé par le *Team X*, composé d'une

---

9. Les Congrès Internationaux de l'Architecture Moderne sont issus d'une organisation qui, grâce à l'initiative des urbanistes, des architectes, des peintres et des sculpteurs d'avant-garde, tient sa première réunion en 1928 pour communiquer ses recherches sur la production des formes spatiales. Lors de ses réunions subséquentes, qui se tiennent à tous les quatre ans, à l'exception du CIAM III qui s'est tenu en 1930, les intervenants discutent de l'esthétique et de la production de l'espace pour finalement produire des rapports de synthèse.

10. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Éditions Flammarion, 1993. p. 127.

toute nouvelle génération d'architectes<sup>11</sup> dont les travaux, tout en prétendant être à l'opposé des énoncés de «la ville fonctionnelle», s'inscrivent néanmoins, une fois réalisés, dans le processus de rationalisation urbaine de Le Corbusier.

Étant donné que, en plus des conflits entre les différentes générations d'architectes, tout l'aménagement architectural européen existant demeure soumis aux contraintes des anciens tissus urbains, il n'est pas possible d'appliquer à une ville européenne les énoncés d'urbanisation de Le Corbusier et d'en prouver l'efficacité.

Par contre, les écrits de Le Corbusier sont déterminants dans le développement de l'architecture et de l'urbanisme brésiliens qui vont connaître un essor considérable par rapport à l'Europe qui se reconstruit graduellement. Les jeunes architectes brésiliens, en plus de rechercher une identité stylistique nationale et de se rapprocher de l'architecture occidentale moderne, considèrent ses écrits et ses réalisations comme essentiels à leur propre démarche. C'est pourquoi, à partir des années 1930, les théories sur l'architecture fonctionnelle de Le Corbusier sont connues grâce aux travaux de Lucio Costa, architecte brésilien de Rio de Janeiro, et à ceux de Gregori Warchavchik, émigrant russe de Sao Paulo.

En 1936, Le Corbusier se rend compte de son influence sur l'architecture brésilienne quand il est invité en qualité de conseiller lors de la construction du nouvel édifice abritant le ministère de l'Éducation. Pour la première fois, il constate l'application des éléments formels et plastiques les plus caractéristiques de ses recherches<sup>12</sup>, à savoir les pilotis, les jardins sur le toit, les brise-soleil et les pans en verre.

---

11. Protagonistes du nouveau style architectural, le brutalisme, Peter et Alison Smithson dénoncent les cités-jardins et la géométrie en damier des fonctionnalistes en proposant l'utilisation de matériaux bruts, de structures et de systèmes de conduits apparents. Ils deviennent, avec Bakema, Candilis, van Eyck, Kurokawa et d'autres, les adversaires du CIAM et, par conséquent, de la Charte d'Athènes. Bien qu'ils se révoltent contre l'approche fonctionnaliste en architecture, ils reconnaissent l'apport de Le Corbusier pour l'usage du béton brut et de Mies van der Rohe pour celui de l'acier brut.

Parmi les jeunes architectes brésiliens qui suivent les recherches de Le Corbusier, Oscar Niemeyer est sans aucun doute l'interprète le plus doué. En collaborant avec Lucio Costa, il conçoit le pavillon brésilien de la Foire mondiale de New York (1937), confirmant ainsi la compréhension et l'intégration du fonctionnalisme dans l'architecture brésilienne. Lors d'autres projets, par exemple celui du Casino de Pampulha (1942), tout en continuant de privilégier les énoncés de l'architecture fonctionnaliste de Le Corbusier, il réserve une place importante à son esthétique sensuelle. Il marque ce lieu par une promenade architecturale et une composition spatiale narrative dont la vivacité et l'équilibre sont considérés encore aujourd'hui comme remarquables. Ce complexe est composé de formes sinusoïdales dont l'espace et la structure font référence au jeu et à la danse. Sans rien perdre de l'atmosphère sévère évoquée par les façades minimalistes faites de travertin, le bâtiment évoque la théâtralité grâce à son intérieur décoré de verre et de juparana<sup>13</sup>.

Grâce à la dimension avant-gardiste du mouvement de l'architecture brésilienne et son importante diffusion médiatique, les architectes européens d'après la Deuxième Guerre mondiale réalisent que le Brésil est devenu, en quelques années, un centre de recherches et d'expérimentation pour l'architecture

---

12. Le Corbusier, *op. cit.*, p. 112.

«Ses écrits portant sur l'urbanisme et sur l'architecture fonctionnaliste reflétant la pensée des architectes les plus modernes, formaient une synthèse rigoureuse qui sera appliquée pour la première fois et de façon magistrale lors de la construction de l'édifice du ministère de l'Éducation. Le Corbusier, illustrant son ouvrage de silos à grains, de voitures, de paquebots et d'avions, démontre la formation de nouveaux secteurs dans le développement de l'architecture moderne, particulièrement reliés à l'urbanisme et s'inspire de leurs dimensions afin de proposer l'unité d'habitation moderne et fonctionnel. En conclusion, Le Corbusier juge que l'architecture moderne devra répondre à cinq principes élémentaires lors de la conception et de la réalisation d'objets architecturaux. Tout en considérant l'essentiel angle droit dans l'ensemble des compositions, il évoque l'importance des piliers qui doivent traverser librement une maison, puis de son ossature qui mérite d'être indépendante par rapport aux cloisons; son troisième énoncé exige la conception d'un plan permettant une individualisation d'aménagement à chaque étage. Finalement, les deux derniers énoncés portent sur la nécessité d'une façade libre et dénudée d'éléments superflus et d'un toit-terrasse qui doit être aménagé comme un jardin.»

13. Granit de couleur rose qu'on ne trouve que dans certains pays d'Amérique du Sud et en Inde.

mondiale. Les architectes brésiliens, tout en travaillant sur le sens plastique des formes et en se forgeant une identité moderne spécifique, basent leurs expériences sur les énoncés de Le Corbusier, confirmant ainsi son apport à l'architecture moderne. Cette avant-garde de l'architecture brésilienne atteint son apogée grâce à l'envergure et aux moyens utilisés lors de la réalisation du projet Brasilia, la nouvelle capitale du pays. La démarche se démarque par une sensualité formelle exceptionnelle et par une modernité sans précédent, tant pour le projet urbain que pour les solutions structurelles utilisées dans la majorité des édifices. L'intérêt mondial pour ce mégaprojet découle du fait qu'il s'érige sur des terres désertiques au cœur du pays où ni sa conception, ni sa réalisation ne sont soumises aux contraintes des tissus urbains existants auxquels sont habituellement exposés les projets.

L'ampleur des travaux de Brasilia s'est certes attiré des critiques, mais comme le dit Michel Ragon : « Il est certain que Brasilia, avec son architecture « monument », son architecture « objet », marque plus la fin d'une architecture ancienne que le commencement d'une nouvelle<sup>14</sup> ».

Même si Brasilia est un projet exceptionnel, il faut noter qu'un autre mégaprojet l'a précédé. Il s'agit de Chandigarh, nouvelle capitale du Pendjab, région qui fait partie des territoires unis de l'Inde, et dont la conception fut confiée à Le Corbusier. En dépit du fait que son mandat fut limité aux édifices gouvernementaux et à quelques unités d'habitation, l'envergure et le contexte du projet lui ont permis de démontrer l'universalité de ses recherches tant du point de vue de l'urbanisme que de celui de l'architecture.

---

14. Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne. 3. De Brasilia au post-modernisme 1940-1991*, Paris, Casterman, 1986, p. 18.

Bien que ces deux projets (Brasilia et Chandigarh) se soient réalisés hors de l'Europe, il faut reconnaître que leur envergure et leur monumentalité, tout en dépassant les possibilités de l'architecture moderne européenne, mettent en œuvre l'ensemble des principes du fonctionnalisme. Ainsi l'Europe, toujours préoccupée par l'urbanisation moderne des villes et les projets d'habitation communautaire, se voit soumise à deux différents comportements sociaux : l'un qui s'oriente vers des changements radicaux et l'autre qui s'accroche aux valeurs anciennes. Enfin, tout en cherchant de nouvelles solutions stylistiques et formelles en architecture, plus particulièrement en architecture d'habitation, la réalisation de lieux de culte est essentielle pour répondre aux valeurs traditionnelles de la majorité des classes sociales moyennes d'après-guerre.

#### Christian Dior (1905-1957)

Après des études non achevées à l'École libre des sciences politiques, Dior arrive à Paris en 1937, s'inscrit à des cours de dessin, travaille comme dessinateur chez Schiaparelli et comme modéliste chez Piguet. Il fréquente le milieu des artistes surréalistes, dont Cocteau et Bérard, et approfondit auprès d'eux son intérêt pour l'art, plus particulièrement pour la peinture. Très vite reconnu dans le milieu de la mode, il devient en 1945 modéliste pour la maison de couture Lucien Lelong<sup>15</sup>.

Sa rencontre avec l'industriel du textile Marcel Boussac, qui le soutient financièrement, lui permet d'ouvrir sa propre maison de couture. Le 12 février 1947, Dior présente sa première collection, dont les modèles féminins ont un tel succès que les revues de mode et les journaux du monde entier en parlent. Ainsi, après

---

15. Rudolf Kinzel, *Krolowie mody. Historia Haute Couture*, Wroclaw, Wydawnictwo Metrum, 1995, p. 328.

les années d'austérité de la guerre, il réinvente la mode féminine et ses modèles, d'une richesse digne de la haute couture, évoquent de nouveau une sensualité féminine. Ainsi, la silhouette *New Look* de Dior s'impose à travers le monde et provoque un engouement général au point d'initier le phénomène de la démocratisation de la mode féminine. Tout au long de la décennie, Dior est, sans conteste, le responsable du renouvellement de la mode, tant par la forme du vêtement que par l'usage inattendu des étoffes, tels la gabardine de laine, le coton ou la soie sauvage que l'on ne retrouvait jusque-là que pour la confection de produits industriels.

L'ouverture de sa maison de couture à New York, en 1948, permet à la mode parisienne d'avoir une vitrine en Amérique du Nord et de figurer parmi les produits de luxe. La maison new-yorkaise propose, en plus des vêtements spécialement conçus pour la femme américaine, des accessoires et des parfums livrés directement de Paris, confirmant ainsi que Dior est l'un des principaux responsables du « passage de la haute couture à la griffe »<sup>16</sup>.

La création artistique et la politique de diffusion de la mode de Christian Dior provoquent des changements de structure profonds à la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne. Il va sans dire que, grâce à lui, s'instaure à Paris tout un système de protection de la création en mode à partir d'un contrat type, du dépôt de la marque jusqu'à l'enregistrement de modèles auprès de la Chambre Syndicale. Après la mort subite de Dior en 1957, Marc Bohan dessine les collections de haute couture et est remplacé en 1987 par Gianfranco Ferre. Finalement, depuis 1991, John Galliano est directeur artistique de la maison.

---

16. Marie-France Pochna, *Dior*, Paris, Éditions Assouline, collection Mémoire de la mode, 1996, p. 12.



### Christian Dior : Tailleur *Bar*, Paris, 1947

Ce tailleur (*Illustration n° 1*)<sup>17</sup>, présenté lors du défilé de février 1947 à Paris pour la collection printemps, est l'exemple par excellence de la nouvelle silhouette *New Look* proposée par Dior.

Composé d'une veste en soie shantung de couleur écru et d'une jupe en laine de couleur noire, cet ensemble évoque la forme d'un sablier. La veste est légèrement évasée et arrondie au niveau des épaules, extrêmement rétrécie à la taille et évasée de nouveau par le bas du corsage en forme de basque. La jupe circulaire confectionnée avec des plis couteaux s'arrête au niveau des mollets, suit la ligne dictée par la basque du corsage et garde son effet évasé grâce au jupon qui supporte plusieurs mètres de tissu<sup>18</sup>.



*Illustration n° 1*

C. DIOR, TAILLEUR *BAR*

Mise à plat, la composition de la veste du tailleur *Bar* (*Illustration n° 2*) est parfaitement symétrique par rapport à la médiane du corps féminin. Cette médiane, l'axe de symétrie (X,Y) de la veste, se trouve exactement où sont placées les cinq formes rondes des boutons finis en tissu. Aussi, sur le même axe, dans la partie supérieure du corsage, une forme triangulaire et transparente correspond au décolleté. Puis, à l'autre extrémité, au bas de la veste, sur la basque, un autre triangle, toujours transparent, permet de discerner la ligne horizontale où prennent naissance quelques plis couteaux de la jupe. Ces deux triangles transparents

17. Photographie réalisée par Willy Maywald en 1957, Agence Disc and Artist.

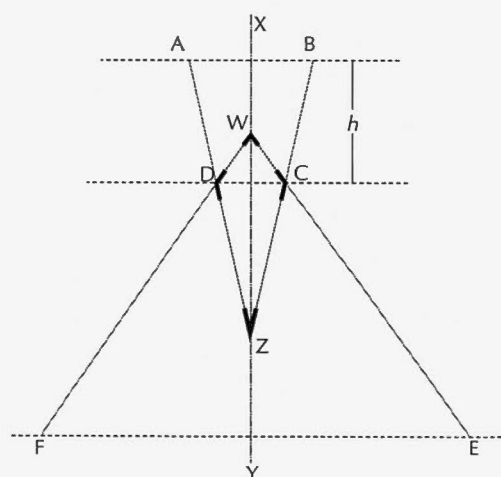
18. Exposition : *Hommage à Christian Dior, 1947-1957*, Paris, Musée des Arts de la Mode et du Textile, 1987-1988.



représentent réellement la clé de la composition; assemblés par leur sommet, ils forment un sablier et par leur base, un losange. D'autre part, le triangle transparent inférieur, tout autant que le triangle transparent supérieur, renvoie au corsage qui ordonne la composition du tailleur. La jupe a été réalisée à partir de deux cercles<sup>19</sup> et l'ampleur de sa forme finale est maîtrisée par soixante-quatre plis couteaux répartis en nombre de seize pour chaque quart de la jupe. Pour contrer le poids de l'étoffe et pour assurer l'ampleur initiée par la ligne de la basque, la jupe repose sur un jupon d'organsin, une étoffe légèrement rigide dont les fils largement tissés forment des hexagones.

Le graphique à plat du tailleur permet de constater que sa forme finale a été tracée sur deux trapèzes superposés (A,B,C,D et D,C,E,F) (*Illustration n° 2*).

La hauteur ( $h$ ) du trapèze supérieur (A,B,C,D) correspond à la dimension de son côté horizontal le plus long (A,B). Cette même hauteur ( $h$ ) s'inscrit deux fois dans la hauteur du trapèze inférieur et approximativement quatre fois dans son côté horizontal le plus long (F,E).



*Illustration n° 2*  
FORME ORIGINALE, CLÉ

Les lignes obliques des deux trapèzes (A,D; B,C et F,D; E,C), prolongées vers l'intérieur, forment un autre losange virtuel (W,C,Z,D), dont les deux extrémités (W,Z) les plus éloignées sont situées sur l'axe de symétrie (X,Y) de la

19. Ceci a été confirmé lors d'un entretien téléphonique, le 24 juin 1999, avec madame Soizic Pfaff, responsable des archives de la maison Dior.

composition et les deux autres correspondent aux points de jonction des deux trapèzes superposés. Ce losange devient le principal indice de la composition.

À l'intérieur de la forme globale du tailleur (A,B,C,E,F,D), les lignes K,L;  $K^I, L^I$  et I,J;  $I^I, J^I$ , qui correspondent aux lignes de coupe de la veste, définissent les figures du corsage et en marquent les dimensions et les proportions.

L'effet évasé-ajusté-évasé de la forme globale du tailleur est imposé par la construction du corsage.

Les lignes de coupe (I,J; K,L et  $I^I, J^I$ ;  $K^I, L^I$ ) se trouvent respectivement à la même distance de chaque côté de l'axe de symétrie (X,Y) et participent à l'ajustement du corsage. Les lignes de la coupe princesse (I,J et  $I^I, J^I$ ) délimitent les pièces d'étoffe qui occupent les parties latérales du corsage. Puis les lignes de coupe française (K,L et  $K^I, L^I$ ), situées vers l'intérieur par rapport à la coupe princesse, donc plus près de l'axe de symétrie, relient les morceaux médians et centraux de l'étoffe du corsage. Les morceaux centraux se croisent et sont retenus par une série de cinq boutons et le morceau central droit est délimité par un segment ( $MN^I O$ ) dont le parcours est identique à celui ( $M^I N^I O^I$ ) qui délimite le morceau central gauche (*Illustration n° 3*).

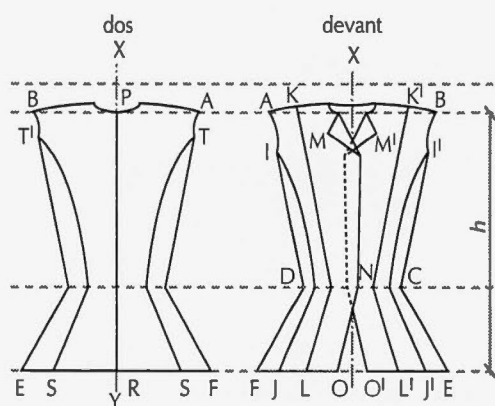


Illustration n° 3  
STRUCTURE, DOS ET DEVANT

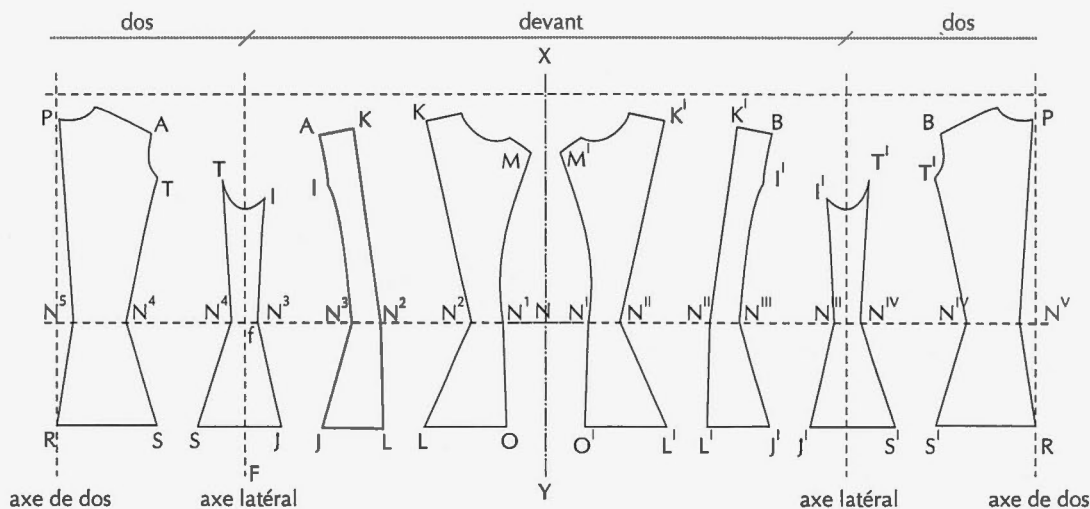


Illustration n° 4  
STRUCTURE GLOBALE DÉCOMPOSÉE

Trois formes différentes s'étalent à droite de l'axe de symétrie (X,Y) (*Illustration n° 3*). Il s'agit de formes complexes qui manifestent une certaine similitude; la première forme est délimitée par les points K,M,N¹,O,L,N²; la deuxième est circonscrite par les points A,K,N²,L,J,N³,I et enfin, la troisième, étendue comme les deux formes précédentes, comprend les six points T,I,N³,J,S,N⁴ et n'est vue ici que partiellement puisqu'elle appartient également au dos de la veste. La forme P,A,T,N⁴S,R,N⁵ étalée jusqu'à la médiane du dos complète les quatre figures qui constituent la moitié du corsage. Cette structure est d'autant plus pertinente que les points D et C du losange virtuel (W,C,Z,D) (voir *Illustration n° 2*) agissent comme des flèches suggérant la direction du développement du corsage de la veste, tandis que la direction des points W et Z du losange virtuel est neutralisée par les pointes formelles du décolleté et de l'ouverture de la basque. C'est ainsi que la mise à plat montre les huit figures, quatre de chaque côté de l'axe de symétrie (X,Y), qui composent le corsage de la veste.

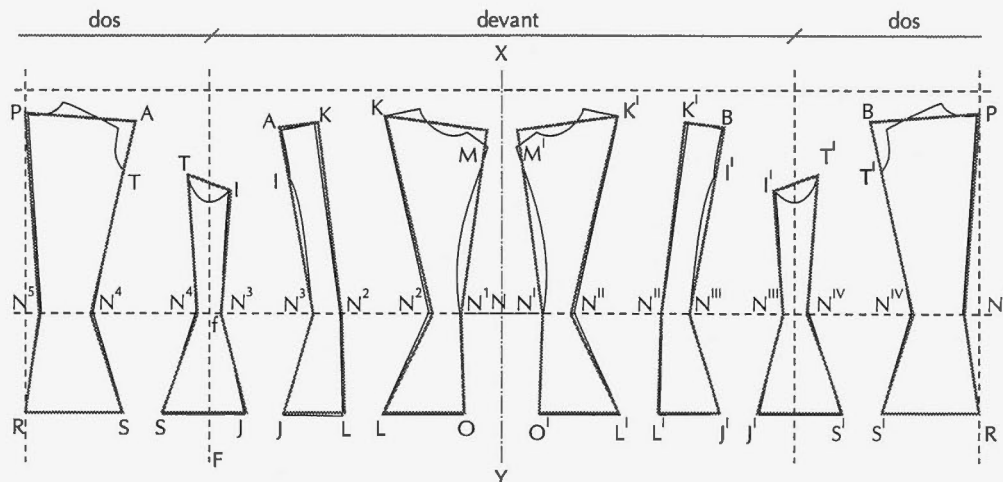


Illustration n° 5  
FORMES ORIGINALES

Nous pouvons constater que chacune des huit figures  $(K, M, N^1, O, L, N^2)$ ,  $(A, K, N^2, L, J, N^3)$ ,  $(T, I, N^3, J, S, N^4)$ ,  $(P, A, N^4, S, R, N^5)$  et  $(M^I, K^I, N^{II}, L^I, O^I, N^I)$ ,  $(K^I, B, I^I, N^{III}, J^I, L^I, N^{II})$ ,  $(I^I, T^I, N^{IV}, S^I, J^I, N^{III})$ ,  $(B, P, N^V, R, S^I, N^{IV}, T^I)$  renvoie aux formes virtuelles de deux trapèzes superposés en forme de sablier (*Illustration n° 5*). Les formes virtuelles qui se dressent entre chacun des sabliers renvoient à des formes de losange (*Illustration n° 6*).

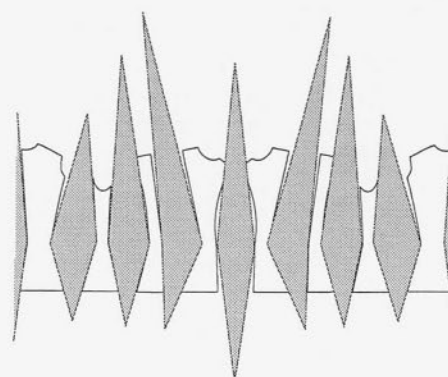


Illustration n° 6  
FORMES VIRTUELLES DE LA STRUCTURE

Oscar Niemeyer (1907- )

Oscar Niemeyer complète ses études en architecture à l'École nationale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro en 1934 sous la direction de Lucio Costa, jeune

architecte avant-gardiste qui lui fait découvrir Le Corbusier. Niemeyer entreprend sa carrière d'architecte dans le cabinet même de Costa en participant au projet du ministère de l'Éducation et de la Santé. Ce projet, dont Le Corbusier était architecte-conseil, constitue, tant pour Niemeyer que pour toute la génération des jeunes architectes brésiliens, le point de départ d'une nouvelle approche conceptuelle et pratique de l'architecture moderne locale.

En 1943, jeune architecte talentueux et déjà apprécié, Niemeyer se voit offrir par Juscelino Kubitschek la construction d'une série de projets, dont le casino, le club nautique et un restaurant, qui devaient revitaliser tout un quartier de Rio de Janeiro, le Belo Horizonte. Ces projets marquent le début des recherches de Niemeyer qui, tout en respectant les énoncés de l'architecture moderne de Le Corbusier et le style international, pose les bases d'une architecture contemporaine spécifiquement brésilienne, tant du point de vue formel que plastique, en exploitant de façon originale le béton armé et les matériaux de structure. Ses recherches sur l'esthétique du bâtiment se traduisent par une mise en valeur des structures porteuses et par l'utilisation de pilotis en forme de V, d'arcs, de voûtes et de rampes. L'originalité de ses créations aboutit à un dynamisme créé par l'opposition de volumes forts par rapport à la légèreté et à la sensualité des courbes qui organisent les structures porteuses.

Grâce à Kubitschek, devenu président de la République en 1954, Niemeyer devient responsable du plus important projet gouvernemental, celui de concevoir la nouvelle capitale du Brésil, Brasília, responsabilité qu'il partage avec Lucio Costa.

L'année suivante, les plans d'urbanisation de Brasília sont dessinés par Lucio Costa qui, malgré l'utilisation du modèle moderne basé sur une forme

orthogonale, s'inspire essentiellement de la croix, ce qu'il justifie dans un texte introduisant le projet :

Il est né du geste initial de quiconque désigne un endroit et en prend possession : deux barres qui se croisent à angle droit, formant une croix. Ce signe a été ensuite adapté à la topographie, à la pente naturelle du terrain et à la meilleure orientation : les bras de l'une des barres ont été recourbés, formant un signe s'inscrivant dans un triangle équilatéral qui délimite la zone à urbaniser<sup>20</sup>.

Il propose une composition organisée de manière symbolique où, à la tête de l'axe principal est-ouest, se trouve le nouveau centre politique rassemblant les édifices des pouvoirs exécutif, législatif et judiciaire autour d'une place triangulaire. Comme la population de la capitale ne devait pas dépasser 500 000 habitants, Costa inclut également dans le projet des zones résidentielles tout au long de l'axe nord-sud dont les plans sont dressés sur des carrés comprenant des centres de loisirs implantés aux croisements des voies d'accès. Finalement, les voies de communication séparées par des espaces de verdure sont différentes pour les piétons et pour les voitures, alors que les nœuds routiers sont organisés de façon à permettre une circulation fluide<sup>21</sup>.

Quant aux objets architecturaux, dont la construction devra être réalisée en trois ans, Oscar Niemeyer simplifie le répertoire des formes à l'extrême en se limitant à des murs-rideaux, des pilotis et des brise-soleil. Il conçoit d'abord le palais de l'Aurore, résidence du président de la République<sup>22</sup>, érigé en un parallélépipède de verre monté sur des assises de béton. L'édifice est recouvert d'énormes plaques de marbre blanc et sa structure, d'apparence très légère,

---

20. W. Holford, *Brasilia*. Architectural Review. Vol. 122, 1957, p. 94.

21. Gilbert Luigi, *Oscar Niemeyer, une esthétique de la fluidité*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1987, p. 28-47.

22. *Idem*, p. 113.

repose sur des colonnes porteuses partiellement noyées dans un plan d'eau entourant l'édifice. Le deuxième projet, celui du Congrès national, comprend deux demi-coupoles dont l'une est renversée et abrite la Chambre des députés. Les services administratifs du gouvernement se trouvent dans deux tours jumelles dont la forme élancée neutralise l'effet massif des demi-coupoles. Les édifices des ministères sont éloignés des trois principaux édifices du gouvernement et leur forme en parallélépipède est couverte de murs-rideaux d'aluminium et de verre. Ils sont répartis au nombre de six de chaque côté de la principale voie de circulation. Finalement, la cathédrale est située légèrement à l'écart de la place des Trois Pouvoirs et son environnement dégagé permet d'exalter sa forme monumentale composée de seize piliers incurvés s'ouvrant en couronne<sup>23</sup>.

Les formes utilisées par Niemeyer dans ce projet sont issues du répertoire de l'architecture internationale<sup>24</sup>, mais ses recherches formelles lui permettent d'appliquer aux principaux éléments des transformations importantes. Par exemple, la forme des pilotis subit des modifications majeures et la répartition de ceux-ci est fortement espacée; la dimension de l'ensemble des éléments exige que l'on s'en éloigne afin de saisir la totalité de la composition de l'édifice; enfin, les motifs formels se singularisent par leur monumentalité, tout comme les contrastes entre les textures appliquées sur les façades des édifices. Niemeyer donne au projet une dimension surréaliste en créant des objets monumentaux insolites de part et d'autre du centre administratif de la ville.

Quant aux habitations, d'importants parallélépipèdes sont répartis tout au long de l'axe nord-sud, en superquartiers pourvus de tous les services nécessaires pour accueillir jusqu'à 3 000 habitants chacun. Le système des superquartiers sert à

---

23. Marc-Henri Wajnberg, 2000, *Oscar Niemeyer : un architecte engagé dans le siècle*, film, 60 minutes, Belgique/France.

24. Michel Ragon, *op. cit.*, p. 20.

maintenir la quadrature du tissu résidentiel. Malheureusement, l'esthétique des façades réduites aux formes les plus élémentaires est loin de la beauté des édifices administratifs. Costa et Niemeyer souhaitaient introduire un nouveau paysage urbain dans le savoir architectural en utilisant des formules de composition déjà acquises, mais en expérimentant l'échelle et la nature des objets travaillés; ils espéraient également proposer une conception de l'environnement urbain des villes de demain. C'est véritablement avec ce projet que Niemeyer initie l'instauration d'un style propre à l'architecture brésilienne.

Le coup d'État militaire de 1964 l'oblige cependant à quitter son pays et à se réfugier en France jusqu'en 1971. Après des travaux en Israël, il donne à l'Algérie les universités de Constantine (1969) et d'Alger (1972) et réalise, en France, le siège du Parti communiste à Paris (1971). De retour à Rio de Janeiro vers la fin des années 1970, il mène à terme d'autres projets, dont le plus important, réalisé en 1996, est sans aucun doute le Musée d'art moderne de Niteroi.

Oscar Niemeyer : Cathédrale Nossa-Senhora-Aparecida, Brasília<sup>25</sup>, c. 1957-1973.

Lucio Costa, responsable du projet d'urbanisme de Brasília<sup>26</sup>, dresse le plan de la nouvelle ville sur une forme de croix. Une autoroute moderne, sur l'axe nord-sud, dirige la circulation extérieure directement au cœur de la ville et croise, Place des Trois-Pouvoirs, l'axe est-ouest qui relie les quartiers administratifs. La cathédrale est située non loin de la Place des Trois-Pouvoirs, dans un lieu isolé, de façon à mettre en valeur sa forme monumentale.

---

25. La cathédrale Nossa-Senhora-Aparecida de Brasília fait partie d'un mégaprojet qui consiste à construire la nouvelle capitale du Brésil qui deviendra le symbole d'un nouveau pays libéré du colonialisme.

26. Jean Petit, *Niemeyer poète d'architecture*, Paris, Bibliothèque des arts, c. 1995, p. 213.





Illustration n° 7

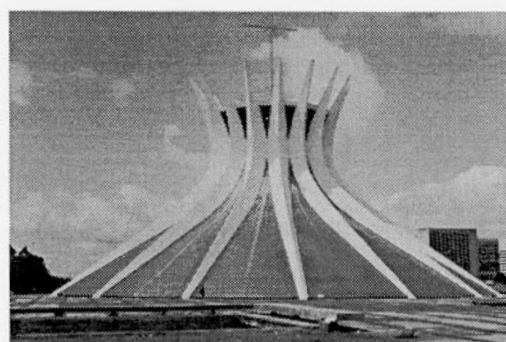
O. NIEMEYER, CATHÉDRALE NOSSA-SENHORA-APARECIDA

Niemeyer suit des critères extrêmement simples dans la conception de l'ensemble des édifices qui seront érigés à Brasília. Le bâtiment de la cathédrale est dressé sur un plan circulaire d'un diamètre de soixante mètres et la nef se trouve à trois mètres au-dessous du niveau du sol (*Illustration n° 7*). La structure de la cathédrale est composée de seize éléments porteurs d'une hauteur de 40 m chacun qui s'épanouissent comme une gerbe de fleurs. Ces arcs aériens en béton armé s'étirent en lignes hyperboliques. Ancrés dans l'eau, ils suivent un parcours ascendant de trente et un mètres pour se greffer à une forme circulaire d'un diamètre de 12 m. Puis, en s'ouvrant, ils poursuivent leur ascension jusqu'à une hauteur de quarante mètres, créant ainsi une sorte de couronne<sup>27</sup>. Tant de l'intérieur

27. Gilbert Luigi, *op. cit.*, p. 97.

que de l'extérieur de la cathédrale, le parcours de chacun des arcs est souligné sur toute sa longueur par une ligne médiane en relief. Pour délimiter l'espace intérieur de la nef, les vitraux, réalisés par Marianne Peretti, relient les espaces entre chaque arc jusqu'à la forme circulaire qui sert de toit à la cathédrale. Les vitraux, caractérisés par la prédominance du bleu, sont montés sur des formes géométriques en métal qui rappellent deux trapèzes reliés par leur base.

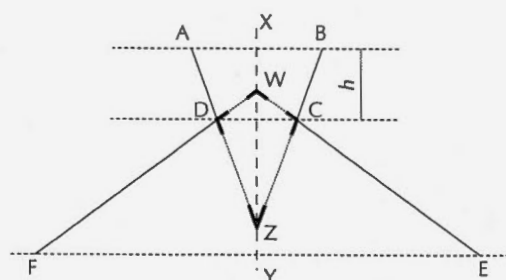
Une rampe descendante constitue le seul accès à la cathédrale (*Illustration n° 8*), ce qui oblige les visiteurs à traverser un passage sombre sous le niveau du sol avant d'aboutir à un espace lumineux, la nef circulaire<sup>28</sup> : cela symbolise l'ascension des ténèbres vers la lumière divine.



*Illustration n° 8*  
ACCÈS À LA CATHÉDRALE

La cathédrale est entourée d'un plan d'eau également circulaire. Les lignes courbes des arcs se multiplient par leur réflexion à la surface de l'eau.

La reconstitution graphique de la façade de la cathédrale permet de constater que sa forme finale a été tracée sur deux trapèzes superposés (A,B,C,D et D,C,E,F) (*Illustration n° 9*).



*Illustration n° 9*  
FORME ORIGINALE, CLÉ

Le côté horizontal (A,B), le plus grand du trapèze supérieur (A,B,C,D), correspond à deux hauteurs ( $h$ ) du trapèze.

28. Plusieurs renseignements ont été obtenus lors d'un entretien téléphonique, le 4 novembre 2000, avec monsieur Oscar Niemeyer.

Cette même hauteur ( $h$ ) s'inscrit trois fois dans la hauteur du trapèze inférieur et six fois dans son côté horizontal le plus long (F,E).

En prolongeant vers l'intérieur les lignes obliques des deux trapèzes (A,D; B,C et F,D; E,C), on constate la présence d'un losange virtuel (W,C,Z,D). Ses deux extrémités (W,Z) les plus éloignées sont situées sur l'axe de symétrie (X,Y) de la composition et les deux autres rejoignent les points de jonction (C,D) des deux trapèzes superposés.

Ce losange, au même titre que le losange du tailleur *Bar*, est le principal indice géométrique de la composition de la cathédrale.

Les éléments porteurs responsables de la silhouette de l'édifice (A,B, C,E,F,D) ont été conçus à partir de losanges extrêmement étirés suivant un axe vertical. Ces axes verticaux se trouvent là où les lignes saillantes des arcs soulignent leur parcours. Puisque tous les éléments porteurs se joignent à une

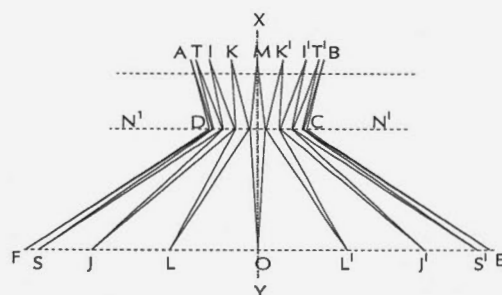
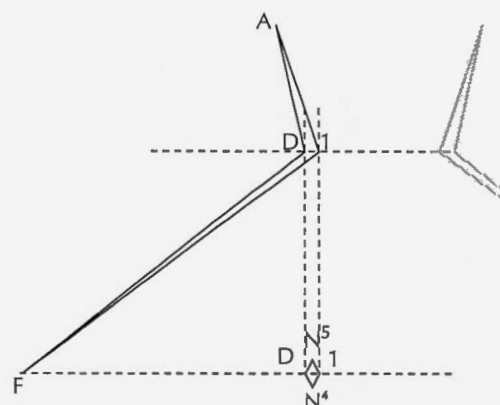


Illustration n° 10  
STRUCTURE

hauteur de trente et un mètres, ils forment une collection de neuf losanges qui se développent en suivant la ligne horizontale qui correspond au segment (C,D) de la forme globale. Sur l'axe de symétrie (X,Y) de la façade de la cathédrale (*Illustration n° 10*) se trouve le premier losange (M,N<sup>I</sup>,O,N<sup>I</sup>), puis quatre autres sont répartis respectivement de chaque côté de l'axe de symétrie (X,Y). La première paire de losanges (K,N<sup>I</sup>,L,N<sup>I</sup> et K<sup>I</sup>,N<sup>I</sup>,L<sup>I</sup>,N<sup>I</sup>), chacun semblable au losange central, rejoint les mêmes points (N<sup>I</sup> et N<sup>I</sup>) pour s'étendre suivant l'axe horizontal (D,C). Il en va de même pour la deuxième paire (I,N<sup>I</sup>,J,N<sup>I</sup> et I<sup>I</sup>,N<sup>I</sup>,J<sup>I</sup>,N<sup>I</sup>) et la troisième (T,N<sup>I</sup>,S,N<sup>I</sup> et T<sup>I</sup>,N<sup>I</sup>,S<sup>I</sup>,N<sup>I</sup>) qui, vues de plus en plus de profil, atteignent la

quatrième paire ( $A, N^1, F, D$  et  $B, N^1, E, C$ ) à l'extrémité latérale du dessin de la façade de la cathédrale.

Cette quatrième paire de losanges (en profil) fait voir la forme des éléments porteurs (*Illustration n° 11*). Une coupe transversale, réalisée suivant le parcours des lignes saillantes, donc exactement sur l'axe de symétrie de l'élément porteur, montre une figure composée de deux formes triangulaires ( $A, 1, D$  et  $D, 1, F$ ) reliées par leur base.



*Illustration n° 11*  
STRUCTURE D'UN ÉLÉMENT

Puis, une coupe horizontale sur la ligne ( $D, 1$ ) qui est la base commune des deux triangles superposés ( $A, 1, D$  et  $D, 1, F$ ) représente la partie la plus large de l'élément porteur et correspond à un losange ( $N^5, 1, N^4, D$ ).

Le développement à plat des seize losanges identiques et responsables de la structure porteuse de la cathédrale révèle les figures virtuelles qui se créent entre eux et permet de voir comment les points D et C du losange virtuel ( $D, W, C, Z$ ) (voir *Illustration n° 9*) agissent comme des flèches qui supportent les éléments porteurs.

Les seize losanges responsables de la structure porteuse sont ici tracés sur un rectangle dont la hauteur correspond à celle de la cathédrale et dont la longueur équivaut à la somme des seize losanges étalés suivant une ligne horizontale où se trouve le segment ( $D, C$ ) déjà repéré sur le dessin de la forme globale ( $A, B, C, E, F, D$ ) (voir *Illustration n° 10*). Cette opération graphique permet de souligner les formes virtuelles se dessinant entre chacun des losanges (*Illustration n° 12*).

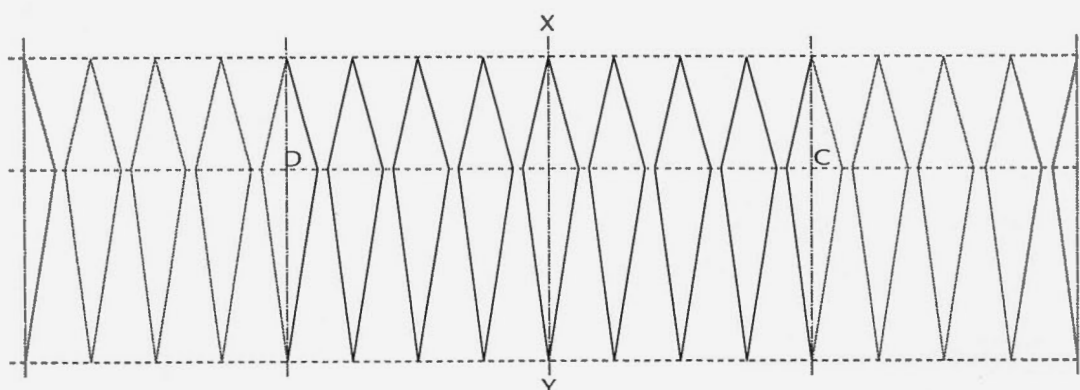


Illustration n° 12  
STRUCTURE GLOBALE DÉCOMPOSÉE

Toutes les figures réelles des éléments porteurs de la cathédrale sont réparties de part et d'autre de l'axe de symétrie (X,Y) et forment une collection de 15 losanges identiques. Le seizième losange est divisé en deux triangles suivant l'axe de symétrie (X,Y) et est placé de part et d'autre de l'extrémité du graphique. Ces triangles exercent une forte tension continue sur l'axe horizontal en suggérant un mouvement virtuel concentrique.

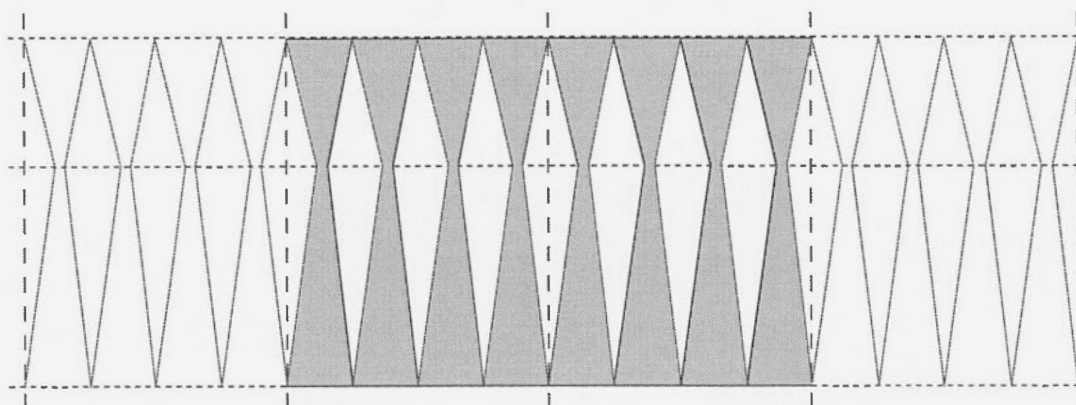
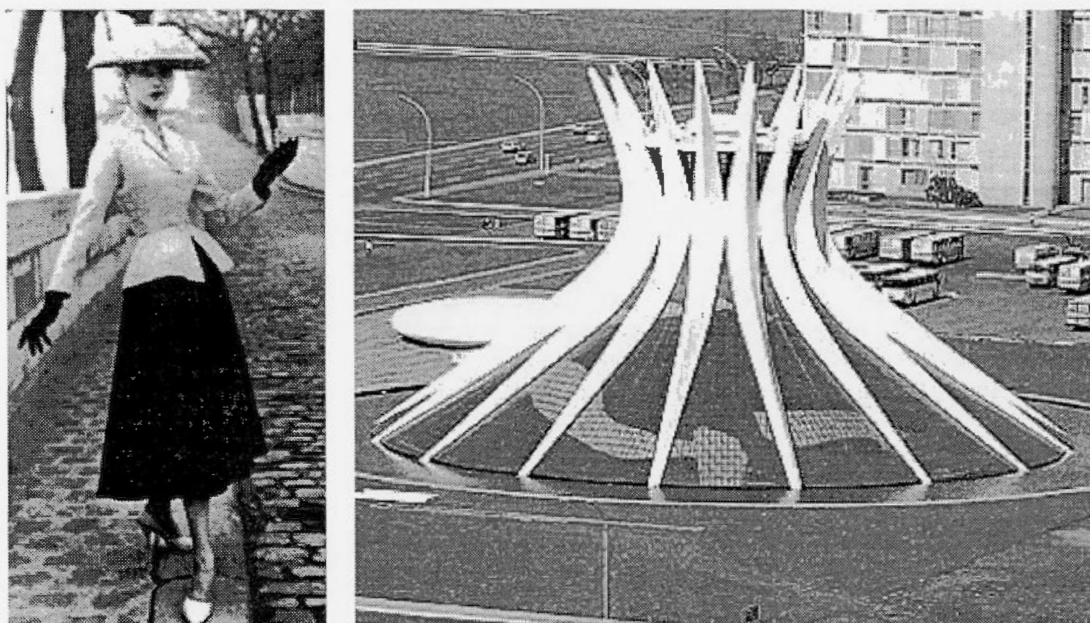


Illustration n° 13  
FORMES VIRTUELLES DE LA STRUCTURE

Les formes virtuelles (*Illustration n° 13*) qui se dressent entre chacun des losanges renvoient à des formes composées de deux triangles superposés en forme de sablier.

Même si les proportions de la forme globale des deux objets comparés sont différentes, la forme en sablier de la cathédrale Nossa-Senhora-Aparecida évoque une composition similaire à celle du tailleur *Bar* de Christian Dior.

### Points de convergence



*Illustration n° 14*

POINTS DE CONVERGENCE

Premièrement, dans les deux cas, les formes trapézoïdales et triangulaires organisent l'ensemble des figures responsables de la composition et de la structure (*Illustration n° 14*). En outre, le nombre de huit figures à la base de la composition est repris dans les deux formes globales : unitaire, comme dans le cas du

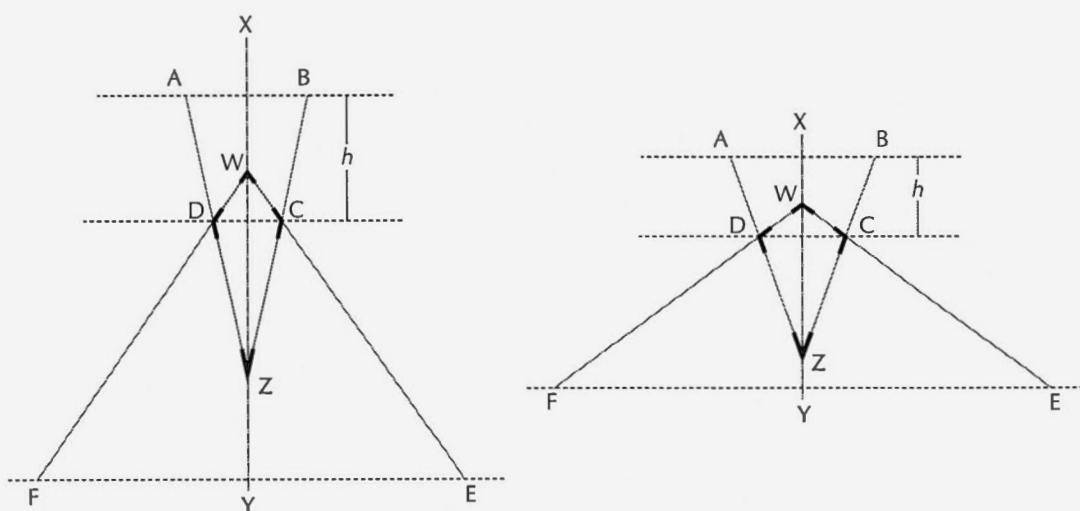


Illustration n° 15  
POINTS DE CONVERGENCE, SUITE

corsage de la veste; doublé, pour les seize éléments porteurs de la structure de la cathédrale; ou multiplié par quatre, pour le nombre des plis couteaux de la jupe.

Pour la veste du tailleur, les coutures responsables de sa structure ont été réalisées à partir des figures en sablier taillées de façon à abandonner des pièces d'étoffe en forme de losange, mais qui, grâce aux coutures, demeurent virtuellement dans le corsage (*Illustration n° 15*). Pour ce qui est de la cathédrale, les seize éléments porteurs sont érigés à partir du losange, puis les lignes saillantes présentes de chaque côté de cette forme géométrique peuvent être mises en parallèle avec les coutures du corsage. Cet appariement est d'autant plus marquant que la coupe transversale d'un arc donne une forme de losange tout à fait similaire aux pièces d'étoffe abandonnées lors de la confection du corsage. La figure obtenue par la superposition de l'élément central droit du corsage sur son équivalent gauche (simple croisé de la veste) est composée d'un rectangle juxtaposé à deux triangles, incitant à la lecture des deux triangles transparents du décolleté et de



l'ouverture de la basque, tout comme les triangles transparents formés entre deux éléments porteurs de la cathédrale.

La transparence du décolleté du corsage de la veste, de forme triangulaire, rappelle celle de la forme triangulaire des vitraux de la partie supérieure de l'église. De plus, la forme triangulaire et transparente de l'ouverture de la basque de la veste équivaut aux vitraux placés dans les parties inférieures du bâtiment. Le nombre d'arcs qui se reflètent sur le plan d'eau se multiplie et l'ensemble réfléchi change de forme aux yeux du visiteur, tout comme la jupe taillée en deux cercles et confectionnée en plis couteaux se transforme avec chaque mouvement effectué par la personne qui porte le vêtement. Les deux cercles de la jupe s'apparentent aux deux cercles de la cathédrale : celui de la base de l'édifice et celui du plan d'eau qui l'entoure. Puis l'organsin du jupon qui soutient l'ampleur de la jupe est, en fait, une étoffe légère et rigide dont les fils sont tissés en hexagone, tout comme les éléments métalliques responsables de la structure des vitraux.

#### Hubert de Givenchy (1927- )

Considéré comme un des couturiers les plus marquants de la deuxième partie du XX<sup>e</sup> siècle, Hubert de Givenchy est associé autant à la mode qu'à la décoration et à l'art. À l'âge de dix-huit ans, il commence à travailler chez Jacques Fath tout en étudiant l'histoire de l'art et le dessin à l'école des Beaux-Arts, où il peaufine ses croquis et ses illustrations.

Au début de 1946, il entre chez Robert Piguet en tant que dessinateur et responsable de la réalisation des toiles et de la confection des modèles, ce qui l'encourage à parfaire ses connaissances en construction de vêtement. Puis, à la fin de 1946, il fait un court passage chez Lucien Lelong, une maison réputée pour



ses techniques de construction du vêtement. Quelques mois plus tard, il débute chez Elsa Schiaparelli.

Pour simplifier la garde-robe de la femme moderne, Givenchy propose à Schiaparelli de concevoir une ligne de vêtements moins coûteuse qu'il nomme les «séparables». Composée de vêtements classiques renouvelés, cette ligne de vêtements donne à la femme plus de liberté tant sur le plan vestimentaire que financier. On peut considérer aujourd'hui que l'apparition des «séparables» marque véritablement le début du prêt-à-porter en France.

En 1951, Givenchy ouvre sa propre maison de couture en grande partie grâce au financement de Louis Fontaine, un des propriétaires de Prisunic<sup>29</sup>. Il présente sa première collection au mois de février 1952, où il se démarque des autres maisons de haute couture en proposant des vêtements dépouillés tant sur le plan de la forme que sur celui des étoffes et en imposant de nouvelles proportions à la silhouette féminine, ce qui forcera les autres maisons de haute couture à rajeunir le style de leurs vêtements féminins. Cette collection connaît un succès immédiat. La réussite soutenue de ses collections lui permet d'ouvrir subséquemment des boutiques à Rome, à Zurich et à Buenos Aires. Il applique les nouvelles proportions à la ligne des «séparables» et ouvre à Paris la Grande Boutique, donnant ainsi à la femme moderne un meilleur accès aux produits de luxe. Deux importantes rencontres influencent la stylistique de ses créations et l'avenir de sa maison. En 1953, l'actrice Audrey Hepburn devient sa muse et son mannequin fétiche et il lui crée des vêtements tant pour la scène que pour sa garde-robe personnelle. La même année, il rencontre Balenciaga qui devient son véritable mentor, son maître et son père spirituel. Il parfait avec lui ses connaissances en

---

29. Jean-Noël Liaut, *Hubert de Givenchy. Entre Vies et Légendes*, Paris, Bernard Grasset, 2000, p. 109.

matière d'élégance et ses techniques de construction du vêtement à l'image des techniques de construction des objets architecturaux.

En 1952, la maison Givenchy est la première à signer des contrats de licence pour ses collections, ce qui lui vaut l'exclusion temporaire de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne. Sa maison perd temporairement, par le fait même, le titre de maison de haute couture.

Au cours de sa carrière, Givenchy réussit à imposer à la mode la silhouette carrée<sup>30</sup> de la *robe sac*, la silhouette rectangulaire de la ligne *Baby Doll*, puis l'incontournable *petite robe noire*, portée par Audrey Hepburn dans *Diamants sur le canapé* et qui deviendra un essentiel de la garde-robe de la femme moderne.

En 1995, Givenchy quitte sa maison de couture, vendue trois ans plus tôt au groupe financier Louis Vuitton – Moët – Hennessy, pour s'impliquer dans d'autres projets comme celui de la restauration du potager de Louis XIV à Versailles. Puis en 1997, la maison de ventes aux enchères Christie's lui donne le fauteuil de la présidence, poste qu'il occupe encore aujourd'hui.

Parmi les expositions les plus importantes consacrées aux œuvres de Givenchy, mentionnons celle de La Haye, consacrée aux vêtements portés par Audrey Hepburn, celle du Fashion Institute of Technology de New York de 1982 qui offre une rétrospective de son œuvre et, finalement, celle du Musée Galliera, qui en 1992 souligna le quarantième anniversaire de la griffe Givenchy.

En reconnaissance de sa créativité et de son élégance, Givenchy est récompensé en Italie par le prix Tiberio d'Oro et reçoit à deux reprises, en 1978 et en 1982, le Dé d'Or – ultime récompense pour un couturier – offert par la Chambre

---

30. François Boucher, *op. cit.*, p. 406-409.

Syndicale de la Couture Parisienne. Finalement, en 1983, il est nommé Chevalier de l'Ordre de la Légion d'Honneur par le gouvernement français.

### Hubert de Givenchy : Tailleur à basques, Paris, 1954

Ce tailleur (*Illustration n° 16*), créé par Givenchy, est le témoin par excellence de son approche stylistique minimaliste. Il fait partie de la collection haute couture pour la saison printemps-été 1954 et s'inscrit dans la démarche du concepteur qui vise à rajeunir et à moderniser la mode féminine. Ce tailleur manifeste la particularité du travail de Givenchy tant par ses étoffes monochromes et la simplicité de la ligne de la silhouette que par une structure parfaite au niveau de la coupe<sup>31</sup>.



*Illustration n° 16*

H. DE GIVENCHY, TAILLEUR À BASQUES

L'ensemble, composé d'une veste à basques écourtées à double boutonnage et d'une jupe fourreau, est confectionné dans une toile de laine couleur jonquille. La veste, aux épaules légèrement élargies, est construite à partir d'un corsage ajusté selon la coupe princesse. L'extrême simplicité de la veste est animée par d'imposants revers géométriques

31. « Une leçon de construction pour une belle architecture » disait la correspondante de Harper's Bazar à Paris, Marie-Louise Bousquet. in Jean-Noël Liaut, *op. cit.*, p. 116.

qui sont retenus par des boutons identiques à ceux du corsage. La jupe fourreau, avec son pli creux dans le dos, atteint le tiers supérieur du mollet.

La mise à plat du tailleur montre que la forme globale a été construite à partir d'un trapèze allongé (A,B,C,D) qui repose sur son côté le plus étroit C,D (*Illustration n° 17*). La hauteur globale ( $h$ ) du trapèze correspond à quatre fois la longueur du segment D,C et à deux fois la longueur du segment A,B. Le trapèze original (A,B,C,D) contient également quatre trapèzes de différentes dimensions qui correspondent à d'autres parties du tailleur.

Le trapèze A,B,E,F, qui est délimité par l'extrémité des basques écourtées, s'inscrit toujours dans la partie supérieure du trapèze original. L'autre trapèze, A,B,G,H, situé également dans la partie supérieure, est circonscrit par la ligne virtuelle de la taille du corsage. Les points qui correspondent aux boutons de la veste et ceux qui retiennent les revers forment également un trapèze (a,b,g,h) beaucoup plus petit, mais très visible. Il occupe la partie supérieure du trapèze original et son côté inférieur correspond au segment de l'extrémité de la taille (H,G). Les quatre couches d'étoffe dans la partie centrale, résultant du double boutonnage, donnent plus de corps à la structure de la veste. Par ailleurs, dans la partie inférieure du trapèze original, la section visible de la jupe forme un trapèze allongé F,E,C,D.

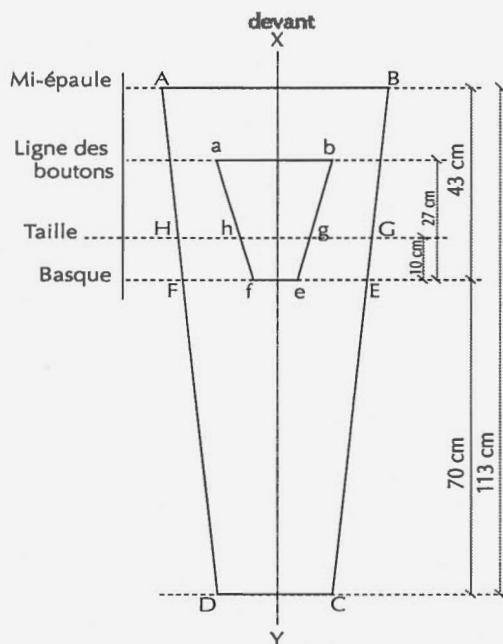


Illustration n° 17  
FORME ORIGINALE, CLÉ

Les composantes du corsage forment un trapèze qui s'apparente à la structure utilisée par Le Corbusier pour Modulor<sup>32</sup>.

Déjà, en considérant la hauteur totale du trapèze original du tailleur (voir *Illustration n° 17*), on peut constater que cette hauteur de 113 cm coïncide avec les proportions idéales de l'espace utilitaire évoquées par Le Corbusier pour la Série Rouge du Modulor. Puis, en continuant l'analyse des dimensions des éléments inscrits dans le trapèze original (A,B,C,D), la hauteur du trapèze (A,B,E,F) comprenant le corsage et la basque est de 43 cm et s'inscrit également dans la même série de mesures. Il en est de même pour la hauteur de la basque (environ 10 cm) et celle du trapèze virtuel (a,b,g,h) formé par les boutons qui représentent une hauteur d'environ 27 cm. Par ailleurs, la hauteur du trapèze F,E,C,D, qui est d'approximativement 70 cm, concordant avec la hauteur de la jupe mesurée à partir de l'extrémité de la basque, est aussi apparentée à la Série Rouge<sup>33</sup>.

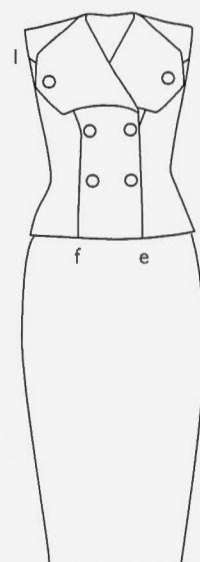
La construction du corsage de la veste repose sur des coupes princesse tant pour le devant que pour le dos de la veste.

---

32. Les recherches que Le Corbusier a entreprises au sujet de la composition, de l'harmonie et des proportions des objets industrialisés, lui ont permis de créer une gamme commune de dimensions, le Modulor. La gamme de dimensions harmoniques à l'échelle humaine est applicable jusqu'à présent universellement à l'architecture et à la mécanique. Présentées sous la forme d'une grille qui fournit des mesures 113, 70 et 43 cm qui sont en rapport ( $43 + 70 = 113$  ou  $113 - 70 = 43$ ). Elles correspondent aux dimensions qu'occupe un homme de 183 cm dans l'espace; le bras levé atteint 226 cm; le nombril se trouve à 113 cm du sol et du sommet. La mesure 113 fournit la section d'or 70, amorçant une première série dénommée SÉRIE ROUGE 4-6-10-27-43-70-113-183-296. in Willy Boesinger et Hans Girsberger, *Le Corbusier*, Zurich, Éditions Girsberger, 1960, p. 262-265.

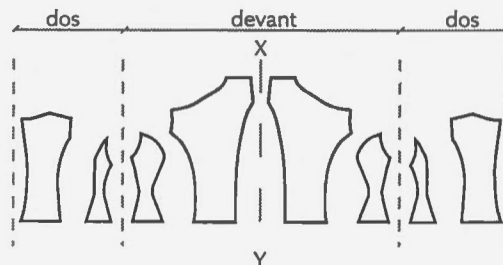
33. Il est sûr qu'il s'agit de dimensions approximatives dont les différences vont de 5 à 15 mm, mais il ne faut pas perdre de vue que Le Corbusier a établi ces dimensions en fonction des proportions d'un homme de 1,83 m. Mentionnons que les chiffres répertoriés ne représentent que des dimensions approximatives du tailleur.

Pour le devant, les deux lignes de coupe princesse (I,f et J,e) (*Illustration n° 18*) à égale distance de l'axe de symétrie (X,Y) sont responsables de l'ajustement du corsage en reliant les pièces d'étoffe qui occupent les parties latérales aux parties centrales du corsage. Les éléments centraux du corsage, incluant les revers, allouent une surface d'étoffe nécessaire au double boutonnage. Quant au dos du corsage, il est composé de pièces latérales délimitées par les coupes princesse et de pièces centrales qui sont coupées sur l'axe de symétrie  $X^1,Y^1$  de façon à ce qu'elles participent également à l'ajustement du corsage suivant la courbure du dos.



*Illustration n° 18*  
STRUCTURE, DEVANT

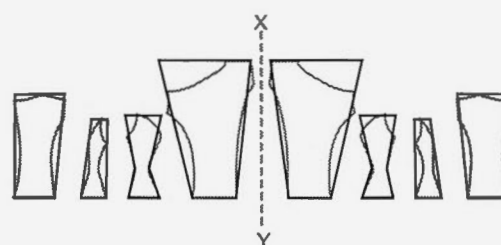
La mise à plat des éléments du corsage de la veste (*Illustration n° 19*) met en évidence quatre formes différentes pour chaque moitié. Les quatre pièces latérales s'apparentent dans la mesure où les deux formes principales du devant du corsage correspondent à



*Illustration n° 19*  
STRUCTURE GLOBALE DÉCOMPOSÉE

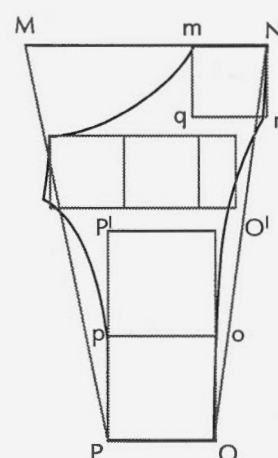
des figures complexes par le fait que les revers en font partie. Les deux parties du dos, moins massives que le devant, complètent les huit figures du corsage. Par ailleurs, chacune des manches tailleur est composée de deux morceaux d'étoffe qui assurent l'ampleur et la forme des épaules.

Bâti à partir de la forme de deux trapèzes superposés, les deux pans latéraux gauche et droit du devant se juxtaposent aux formes complexes médianes du devant (*Illustration n° 20*). Les formes médianes, dont les revers représentent les parties les plus imposantes et les plus complexes, sont contenues dans un trapèze descendant, la clé de la composition.



*Illustration n° 20*  
FORMES ORIGINALES, CLÉ

Le trapèze original du pan médian droit (M,N,O,P) montre que les extrémités du revers correspondent à des segments égaux (m,N et N,n), suggérant un carré virtuel (m,N,n,q) (*Illustration n° 21*). Sur les pans médians, où se trouvent les emmanchures, il y a deux carrés identiques au précédent, juxtaposés à la moitié d'un troisième. Ces éléments permettent de localiser à la base (P,O) du trapèze original du devant deux carrés plus grands superposés ( $P^I, O^I, o, p$  et  $p, o, O, P$ ) (*Illustration n° 21*).



*Illustration n° 21*  
FORME ORIGINALE  
DU PAN MÉDIAN

Les huit figures virtuelles du corsage qui se dressent entre les formes originales médianes forment des trapèzes ascendants, tandis que celles situées entre les médianes et les latérales du devant renvoient à des formes triangulaires. Finalement, les formes virtuelles entre les éléments médians et latéraux du dos correspondent aux formes allongées rappelant le trapèze (*Illustration n° 22*).

La mise à plat laisse aussi voir deux préceptes importants : l'utilisation du trapèze en tant que forme qui organise la composition du tailleur et la corrélation des proportions du tailleur avec celles effectuées par Le Corbusier pour Modulor.

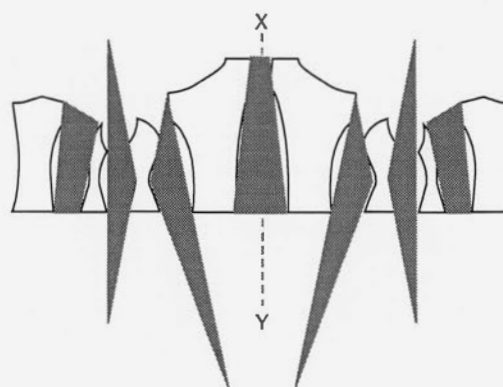


Illustration n° 22

FORMES VIRTUELLES DE LA STRUCTURE

La parfaite symétrie du tailleur (voir *Illustration n° 16*) par rapport à l'axe de symétrie (X,Y) du corps supportant met en valeur les revers qui forment les principaux éléments, suggérant ainsi une convergence plastique entre le tailleur de Givenchy et la chapelle de Le Corbusier.

### Le Corbusier (1887-1965)

Architecte et urbaniste, peintre et sculpteur, Le Corbusier, autodidacte dans tous ces domaines, est aussi un remarquable théoricien qui a fondé les bases de l'architecture moderne. D'origine suisse, Le Corbusier, de son vrai nom Charles-Édouard Jeanneret, ne sera naturalisé français qu'en 1930.

Après avoir construit une première maison, à l'âge de dix-huit ans, à la demande de son maître L'Eplattenier, il effectua pendant quelques années des voyages d'études en Italie, en Autriche et en Allemagne. Le Corbusier commence sa carrière d'architecte chez Auguste Perret. En 1914-1915, avec la construction des maisons DOM-INO<sup>34</sup>, il propose un système de construction en béton dont les fondations reposent sur une trame de poteaux, ce qui lui permet de composer

34. Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne. 3. Les conflits et l'après-guerre*, Paris, Dunod, 1999, p. 7-99.



librement façades et plans, témoignant de son intérêt pour la synthèse et la simplification des éléments de construction. Ce principe a d'ailleurs donné lieu à une production industrielle, archétype de l'architecture préfabriquée.

La combinaison du système DOM-INO et du principe d'esthétique puriste, qu'il a développé dans les années 1920 le conduit à inventer un nouveau langage architectural dont la rationalité de l'espace se définit en « Cinq Points » : plan libre, façade libre, pilotis, toit-terrasse et fenêtres en longueur. Cette combinaison deviendra la règle en architecture moderne.

À partir de 1922, Le Corbusier propose également des immeubles-villas autosuffisants, dont certains éléments seront repris dans les unités d'habitation de Marseille et de Nantes-Rézé qu'il réalisera plus tard entre la fin des années 1940 et le début des années 1950.

Déjà en 1928, il contribue à l'avancement de la recherche avec ses publications, entre autres *Vers une architecture*<sup>35</sup>, et à la création du Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM). Il publie ses premières recherches, *Urbanisme* (1925), *Précisions* (1930), puis il s'associe à son cousin Pierre Jeanneret, constructeur, pour entamer une véritable carrière d'architecte.

Parmi les grandes commandes que Le Corbusier réalise, il faut mentionner<sup>36</sup> le Palais des Nations (Genève, 1927), le Palais des Soviets (Moscou, 1931), le pavillon suisse pour la Cité Universitaire (Paris, 1933), la cité refuge de l'Armée du salut (Paris, 1933) et le siège de l'Organisation des Nations Unies (New York, 1947). À la fin des années 1940, il invente le Modulor, un système de mesure qui fait, selon lui, la synthèse entre le principe de la composition modulaire et la règle d'or des proportions.

---

35. Le Corbusier, *op. cit.*, p. 132.

36. Kenneth Frampton, *Le Corbusier*, Paris, F. Hazan, 1997, p. 96.

Invité à concevoir une cité entière à Chandigarh<sup>37</sup>, nouvelle capitale du Pendjab, région qui fait partie des Territoires Unis de l'Inde, Le Corbusier applique dans ce mégaprojet toutes ses recherches en architecture et en urbanisme. En 1950 débute la conception du plan de masse tracé sur le principe d'un réseau de voies de circulation se coupant à angle droit. Cette composition en damier rend hommage, en quelque sorte, à la logique séculaire de la grille coloniale. Le Corbusier délimite de grandes zones rectangulaires et les divise en quartiers suivant treize différentes classes sociales, tout en assurant des services publics identiques pour toutes les castes. Par contre, il propose d'installer les édifices administratifs et gouvernementaux, dont le palais du Gouverneur, le Parlement, l'ensemble des ministères et la Cour de Justice, hors de la ville, sur une place artificielle entourée d'eau et de verdure.

Dans le répertoire formaliste<sup>38</sup>, Le Corbusier ne choisit que des compositions orthogonales s'inscrivant dans les parois vitrées, les pilotis, les brise-soleil et les imposantes lignes perpendiculaires de l'ossature. Il trouve de nouvelles solutions architecturales pour chacune des constructions afin de contrer les effets néfastes du climat, tout en respectant les changements sociaux qui surviennent de façon très rapide. Il s'inspire également d'un élément de l'architecture moghole, le « parasol »<sup>39</sup>, et parvient à se libérer du vocabulaire traditionnel du classicisme occidental. En la variant d'une structure à l'autre, cette forme devient le principal élément de codification monumentale des objets architecturaux : l'auvent à l'entrée de l'édifice de l'Assemblée, le toit voûté du Palais de justice ou la

---

37. Le Corbusier et Rémi Papillault, *Chandigarh : la ville indienne de Le Corbusier : le Capitole, une œuvre inachevée*, Paris, Somogy ; Boulogne-Billancourt, 2002, p. 73.

38. Michel Ragon, *op. cit.*, p. 116-36.

39. Il s'agit d'une forme particulière de coupole où la partie inférieure est élancée, procurant une plus grande fraîcheur à l'intérieur de la coupole moghole.

dominante dans l'édifice du Palais du gouverneur réussissent à véhiculer le caractère et le statut de chaque institution.

Même si le mandat de Le Corbusier sera limité aux édifices gouvernementaux et à quelques unités d'habitation, l'envergure et le contexte du projet démontrent l'universalité de ses recherches tant du point de vue de l'urbanisme que de celui de l'architecture.

Le projet culturel et sacré de la chapelle de Ronchamp, entamé en 1950 et finalisé en 1954, est considéré comme son manifeste de l'architecture et représente la synthèse de ses recherches et de sa conquête de nouvelles libertés à la fois utilitaires et plastiques. Le Corbusier, cet apôtre de l'angle droit, choisit pourtant des lignes courbes et sensuelles pour la conception de la chapelle. La simplicité apparente due à la précision et à l'équilibre entre les parties découle des mesures établies dans le Modulor. Puis l'aspect sculptural de la chapelle se manifeste aussi bien dans le toit en forme de coque que dans les chapelles latérales semi-cylindriques ou dans les lignes sinueuses formées par la rencontre des murs et du toit. Finalement, la pente du plancher de la chapelle suit la ligne de son environnement qui est vallonné. Par son emplacement au sommet de l'une des nombreuses collines du Jura, la chapelle évoque, même à distance, la monumentalité d'un objet singulier grâce à l'effet aérien produit par l'élan du mur qui rejoint la pointe du toit.

On doit à Le Corbusier les quatre fonctions élémentaires qui régissent l'organisation d'une ville : habiter, travailler, se recréer et circuler ; fonctions élaborées avec le CIAM et publiées dans la Charte d'Athènes en 1943<sup>40</sup>. Il est le premier à inclure dans sa conception architecturale et urbanistique la notion

---

40. Gilles Ragot, *Le Corbusier, Charles-Édouard Jeanneret-Gris dit*, in *Dictionnaire des Architectes*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1999, p. 370.

de vitesse au même titre que celles du soleil et de l'espace vert. Le but de ses recherches est d'inventer une ville nouvelle libérée des contraintes de la société hiérarchique afin de mieux combler les exigences de la société moderne.

### Le Corbusier : Chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1950-1955

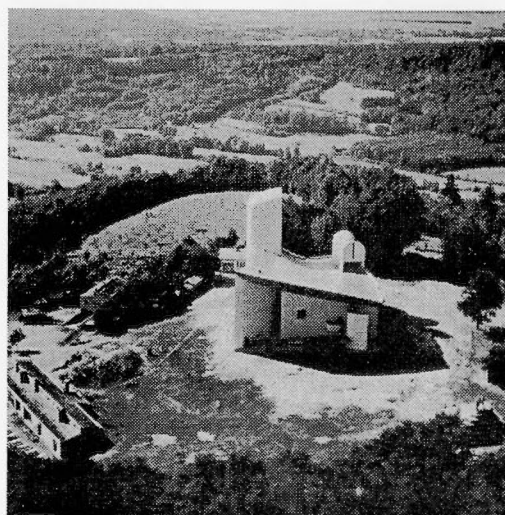
Ce projet (*Illustration n° 23*) est considéré aujourd'hui comme le manifeste de l'architecture de Le Corbusier, puisque les dimensions tant de l'ensemble du projet que celles des détails, ainsi que la composition plastique, respectent les proportions établies dans la série Rouge de Modulor.

La chapelle est située au sommet d'une colline qui est entourée de vastes paysages paisibles dominant le village de Ronchamp dans la Haute-Saône (*Illustration n° 24*) où les parois escarpées de la colline produisent un effet de citadelle naturelle. Pour concevoir le projet de la chapelle, Le Corbusier a rigoureusement respecté la nature environnante, la situation géographique, l'histoire et la tradition de ce site de pèlerinage encore particulièrement fréquenté les 15 août et 8 septembre.



*Illustration n° 23*

LE CORBUSIER,  
CHAPELLE NOTRE-DAME-DU-HAUT



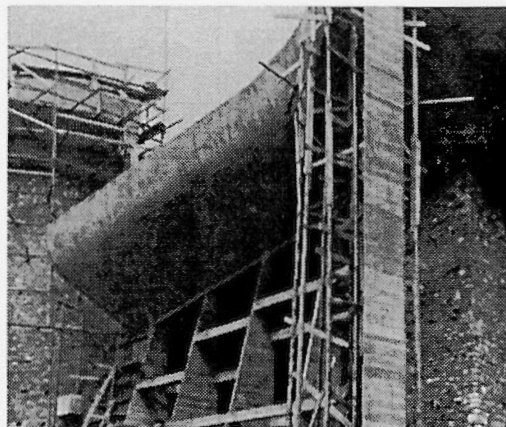
*Illustration n° 24*

VUE AÉRIENNE DE LA CHAPELLE

Le programme du projet<sup>41</sup> exigeait un lieu permettant la célébration de la messe devant des milliers de pèlerins, ainsi qu'une chapelle intérieure pouvant contenir habituellement quelque deux cents fidèles. Pour répondre à ces exigences, Le Corbusier propose un projet d'édifice contenant une nef principale pour les messes collectives et trois petites chapelles pour les offices indépendants. En outre, il aménage à l'extérieur, du côté de la façade est, un chœur permettant la célébration de cérémonies les jours de pèlerinage.

Les éléments architecturaux de la chapelle qui dominent le paysage se retrouvent dans la forme et dans la plasticité du corps et de la toiture de la chapelle. Le volume de l'ensemble architectural comprend une structure recouverte d'une enveloppe de mortier composée de ciment et blanchie à la chaux, sur laquelle est déposée la coque du toit, dont le béton brut garde la marque des lattes de bois du coffrage. Les murs au nord, à l'est et à l'ouest sont composés de matériaux récupérés de l'ancienne chapelle démolie.

Le mur sud fut érigé sur des piliers en forme de trapèze (*Illustration n° 25*) coulés en béton et consolidés par des poutres et des contreventements. Cette ossature est enveloppée d'un treillis métallique renforcé par 4 cm de mortier formant ainsi un mur d'une largeur variable<sup>42</sup>. Le principe de cette ossature donne une grande liberté à Le Corbusier



*Illustration n° 25*

DÉTAILS DE LA STRUCTURE, MUR SUD

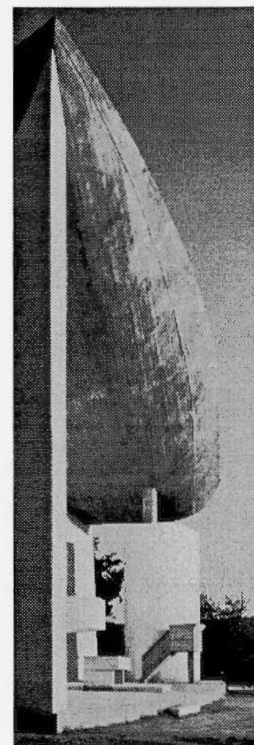
41. Danièle Pauly, *Le Corbusier : La chapelle de Ronchamp, the chapel at Ronchamp*, Paris, Fondation Le Corbusier, 1997, p. 53.

sur le plan de la courbure, de l'épaisseur et de l'inclinaison de ce mur, contribuant ainsi à sa plasticité singulière.

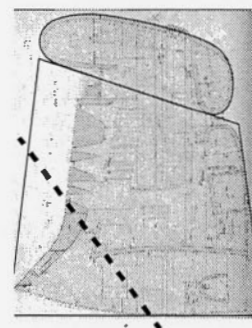
La toiture est réalisée suivant un principe de construction utilisé pour les ailes d'un avion. Elle est composée de deux membranes parallèles séparées l'une de l'autre par un vide de 226 cm et dont la surface extérieure garde l'aspect du béton brut. Quant aux éléments porteurs du toit, ils ne correspondent qu'aux murs sud, ouest et nord puisque, à l'est, seul un poteau dissimulé dans une cage cylindrique qui abrite les escaliers donne accès à la chaire, tandis que l'avancée saillante du mur sud supporte le toit (*Illustration n° 26*)<sup>43</sup>.

Le plan de la chapelle est dressé sur la forme d'une cloche (*Illustration n° 27*) correspondant à un trapèze coiffé d'une ellipse. Quant aux coupes verticales du mur sud, principal élément porteur, elles correspondent à des trapèzes formels ou virtuels dont les proportions varient en fonction de l'endroit de la coupe (voir *Illustration n° 25*).

L'angle sud-est de la chapelle de Ronchamp fera l'objet principal de cette description. Tant l'axe (X,Y) situé sur l'extrémité de l'avancée du mur sud que le point saillant de la toiture indiquent l'importance de ces deux façades, sud et est (*Illustration n° 28*).



*Illustration n° 26*  
EXTREMITÉ SUD-EST



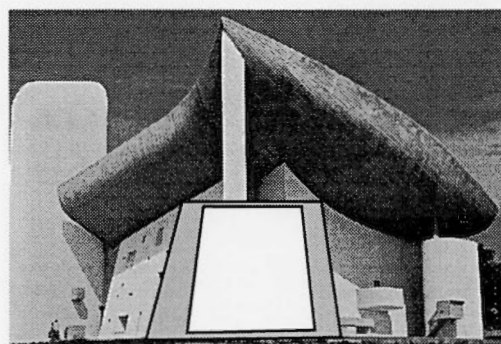
*Illustration n° 27*  
PLAN DE LA CHAPELLE

42. La largeur de la base du mur du côté sud est de 370 cm à l'ouest et diminue jusqu'à 140 cm à l'est, puis au sommet, la largeur n'est plus que de 50 cm. Quant à la hauteur de ce mur, du côté ouest, elle correspond à 4,52 m pour atteindre du côté est, à l'avancée du mur, une hauteur de 14,69 m. in Danièle Pauly, *op. cit.*, p. 43.

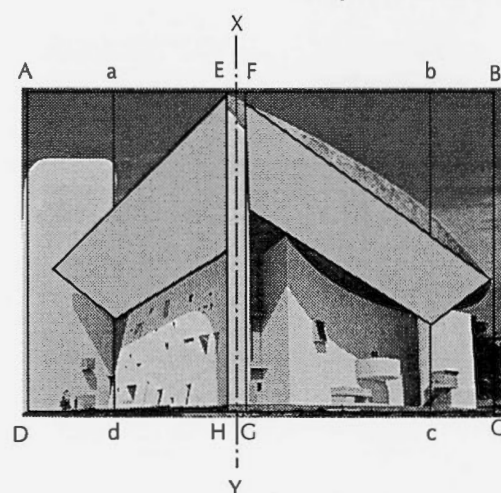


Le dessin graphique des façades sud et est de la chapelle permet de constater que la forme finale, très complexe, s'inscrit dans un rectangle (A,B,C,D) divisé en deux parties par un rectangle très étroit (E,F,G,H) qui correspond à l'épaisseur de l'extrémité du mur porteur sud (*Illustration n° 29*). Le rectangle original (A,B,C,D) contient également deux autres rectangles virtuels (A,a,d,D et b,B,C,c) correspondant aux deux chapelles, situées aux extrémités de la composition. Un trapèze surmonte chacun des deux éléments situés de part et d'autre du mur porteur sud correspondant aux rectangles (a,E,H,d et F,b,c,G). Même si les six formes sont différentes, elles suggèrent une certaine symétrie et produisent

un mouvement ascendant vers le sommet E,F du rectangle central. Les lignes obliques ascendantes qui atteignent l'axe central X,Y, tout comme les quatre lignes verticales, allègent l'aspect massif du rectangle de fond. Ainsi, par sa forme élancée et par son sommet en forme de flèche, le rectangle central dirige les éléments du corps de la chapelle vers les deux trapèzes virtuels de la toiture et participe à produire l'effet aérien de la composition. Puis la coupe transversale de



*Illustration n° 28*  
FAÇADE SUD-EST



*Illustration n° 29*  
FORME ORIGINALE, CLÉ

43. *Ibid*, p. 107.

la chapelle (nord-ouest, sud-est) (voir *Illustration n° 27*) révèle également des trapèzes, l'un formé par le contour extérieur des deux murs porteurs et l'autre, par l'espace même de la chapelle (voir *Illustration n° 28*) .

La surface du mur sud (voir *Illustration n° 23*) est ponctuée de perforations de différentes grandeurs servant de fenêtres qui, par leur auvent et par leur surface saillante en forme de trapèze, rappellent l'épaisseur du mur et d'animer la composition de la surface blanche. Dans la partie la plus avancée du mur, près de l'axe (X,Y), la surface de ce dernier devient uniforme pour mieux marquer l'élan de son extrémité ascendante, symbole, encore ici, de l'élévation vers Dieu.

À l'extrémité ouest du mur sud, une des chapelles est reliée par une paroi verticale légèrement en retrait par rapport à la surface inclinée<sup>44</sup>. La partie supérieure de ce plan vertical entièrement en béton brut, portant les traces du coffrage, donne l'impression de supporter la partie la plus imposante de la toiture. Ce plan vertical souligne l'inclinaison de la partie du mur en crépi et participe à la mise en valeur de la hauteur de l'avancée est du mur sud, qui domine l'objet architectural.

Le mur est, plus court, est interrompu par une faille qui le sépare du revers du mur sud. Cette faille souligne également l'épaisseur et la verticalité de l'extrémité élancée du mur sud<sup>45</sup>. Puis, grâce à l'excédent de la toiture, le mur est sert de fond au chœur où sont célébrées les messes en plein air<sup>46</sup> (voir *Illustration n° 28*). Même si le mur est incliné, la vue de la façade du côté est offre une stabilité optique à la composition, ce que font la fenestration et la tour pour la façade sud.

---

44. Ce plan vertical loge l'accès principal de la chapelle. Il s'agit d'une porte carrée qui pivote sur son axe de symétrie. Elle est faite de tôle émaillée dans des gammes polychromes et réalisée à partir de dessins de Le Corbusier.

45. Dans la partie inférieure de la faille, une porte secondaire donne accès à la chapelle puis, dans sa partie supérieure, les surfaces vitrées participent à l'éclairage naturel de la nef principale.

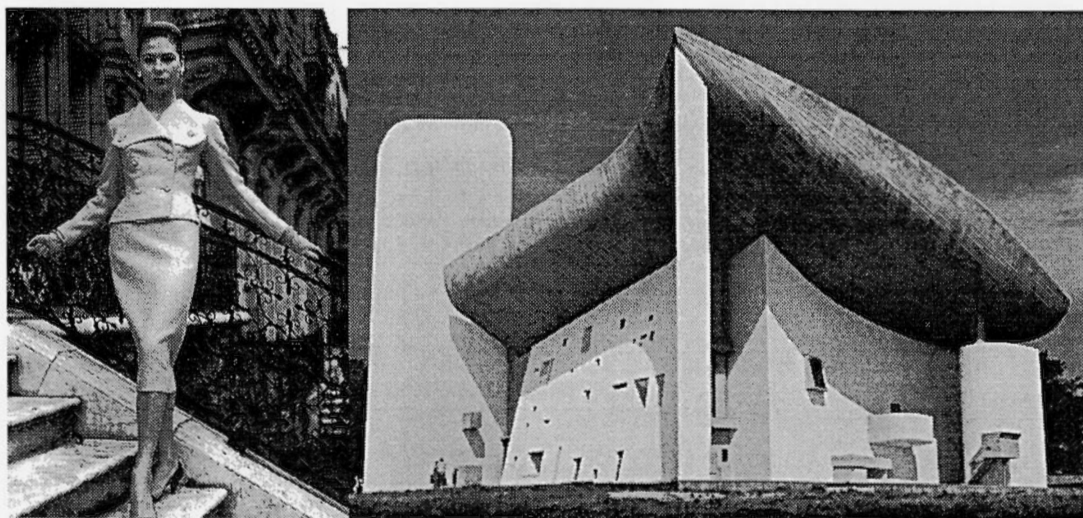
46. Celui-ci protège les installations liturgiques. Une niche saillante ouverte de part et d'autre abrite la statue de la Vierge visible tant de l'extérieur que de l'intérieur de la chapelle.



La toiture en béton brut, dont les marques de coffrage convergent vers la pointe supérieure de l'avancée du mur sud (voir *Illustration n° 26*), accentue l'aplomb de la composition des façades sud et est tandis que l'élancé de l'extrémité du mur sud divise en deux la forme courbée de la coque du toit.

La composition plastique et structurale de la chapelle évoque une parfaite stabilité, bien que tous les éléments porteurs soient différents les uns des autres. La figure du trapèze est présente de manière soutenue tant dans la structure porteuse que dans la composition graphique de la façade frontale de la chapelle.

### Points de convergence



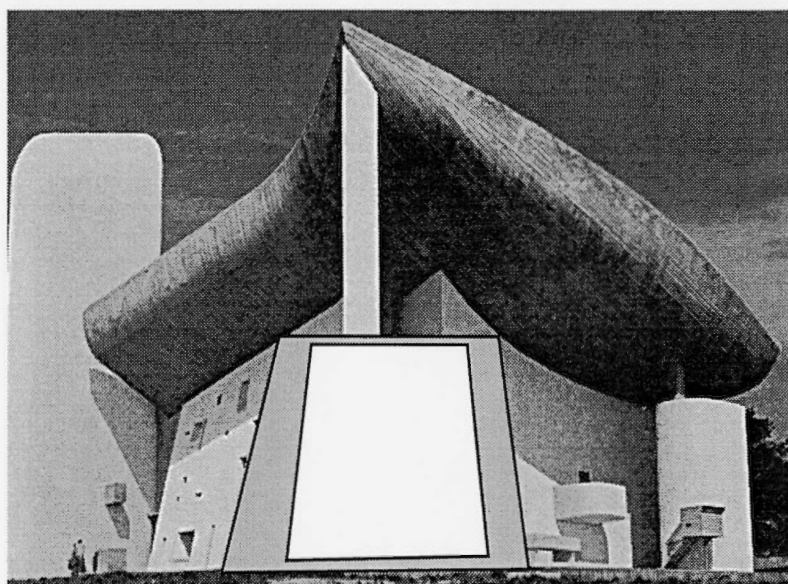
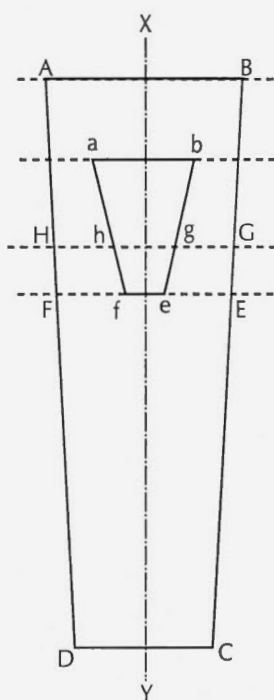
*Illustration n° 30*

POINTS DE CONVERGENCE

La réciprocité entre le tailleur d'Hubert de Givenchy et la chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp conçue par Le Corbusier est surtout perceptible dans la plasticité des revers du tailleur et de la forme courbée de la coque du toit divisée en deux par l'élancé de l'extrémité du mur sud (*Illustration n° 30*). Pour

les deux objets, la forme trapézoïdale ordonne les figures responsables de leur structure. Les éléments du corsage et les ailes du toit de la façade sud et est de la chapelle sont issus du trapèze, mais celui du tailleur est renversé.

C'est également le trapèze qui est à l'origine du plan de la chapelle et de la forme originale du tailleur. Chacun des éléments du corsage responsables de la structure est élaboré à partir du trapèze, tout comme les coupes transversales du mur sud (*Illustration n° 31*). De même, les éléments médians du corsage, dont la confection exige deux épaisseurs de toile de laine, sont organisés à partir du trapèze tout comme les piliers du mur sud dissimulés sous le crépi.



*Illustration n° 31*

POINTS DE CONVERGENCE, SUITE

Les proportions du tailleur, au même titre que celles utilisées pour la conception de la chapelle, font référence aux proportions établies par

Le Corbusier dans Modulor. Par contre, celles du tailleur ne reprennent que partiellement les dimensions de la Série Rouge de Modulor, alors que le projet de la chapelle de Ronchamp a été, pour sa part, entièrement réalisé à partir de ces calculs.

## CHAPITRE III

### CONTEXTE GÉNÉRAL DES ANNÉES 1960

Le développement économique et industriel des années 1950 avait contribué à augmenter la population urbaine et avait, par conséquent, provoqué une demande sans précédent de logements et de services connexes. Ainsi, la situation économique de plus en plus florissante, la présence des valeurs familiales et l'implication de la femme dans la vie familiale avait suscité au sein de tous les groupes sociaux une montée démographique sans précédent. Prenant de plus en plus d'importance, les sociétés de la petite et moyenne bourgeoisie avaient voulu se donner une identification propre qui allait se manifester par l'appropriation des nouvelles valeurs proches des valeurs démocratiques et libérales. Qu'il s'agisse des arts décoratifs ou de la mode, deux comportements sociaux différents se manifestent au début des années 1960; celui qui veut des changements radicaux et l'autre qui s'accroche aux anciennes valeurs.

L'Amérique, berceau de la démocratie mais également de la consommation, sert de modèle dans des domaines aussi différents que la cosmétologie, la pratique régulière des sports et l'hygiène personnelle pour l'individu. Pour l'industrie de la construction, les technologies du préfabriqué permettent d'accélérer la construction des immeubles d'habitation et, par conséquent, d'améliorer les conditions d'habitation et de faciliter les tâches ménagères. Le développement

de la communication est à l'origine de conscientisations et d'échanges de plus en plus importants pour provoquer finalement un engouement pour l'innovation.

Après des années de restrictions imposées par l'après-guerre, toute l'Europe, plus particulièrement la France, renoue avec les plaisirs de la vie. Un hédonisme grandissant, associé à l'acquisition d'objets et à la consommation de biens, définit maintenant les valeurs des sociétés libérales. Par conséquent, l'économie européenne devient de plus en plus florissante, améliorant de manière générale la qualité de la vie, mais bouleversant du même coup les anciennes structures en révélant l'interdépendance entre des domaines aussi différents que la technologie, la politique, l'économie et l'éthique.

Le mouvement de mai 68 en France, dont des valeurs ont été exprimées de différentes façons dans la majorité des pays occidentaux, a permis de croire que, par solidarité, une nouvelle génération pouvait faire bouger les pouvoirs publics vers une société plus juste, plus transparente. Ce mouvement a permis également de confirmer de nouvelles valeurs comme la libération sexuelle, l'égalité des droits entre l'homme et la femme, l'entrée massive de la femme sur le marché du travail et, éventuellement, l'inscription définitive de ces valeurs fondamentales dans les sociétés postmodernes.

L'exploration du sol de la lune par l'équipe d'astronautes américains lors de la mission Apollo 11 en 1969 a permis de faire progresser différents volets de la science. Cependant, bien plus que son apport scientifique, cet exploit a permis aux citoyens du monde de rêver à un monde plus vaste et d'envisager l'humanité avec une perspective élargie et plus concrète.

## Succès du prêt-à-porter

Dans les années 1950 en France, le prêt-à-porter, qui succède à la confection traditionnelle, représente une importante innovation pour la mode tant du point de vue stylistique que technique et organisationnel. Le prêt-à-porter entame son ascension en 1947 quand Lyon accueille deux grands événements de la mode, le premier étant le défilé où sont présentés les meilleurs modèles réalisés par des confectionneurs français, le second mettant en valeur les vêtements des maisons de couture en gros les plus réputées. L'année suivante, Lempereur, qui compte parmi les plus importants confectionneurs en gros, organise au palais de Chaillot<sup>1</sup> un défilé mémorable à l'image des défilés de la haute couture, et cautionne ainsi l'émergence d'une nouvelle branche de l'industrie du vêtement tout en mettant en évidence sa dépendance vis-à-vis de la haute couture, sans toutefois oublier de souligner le manque de collaboration entre les deux<sup>2</sup>.

Quelques mois plus tard, prenant conscience du retard de la mode industrielle française, une délégation d'industriels effectue un voyage aux États-Unis pour étudier le système manufacturier du textile. Les délégués constatent que la production et la distribution reposent sur un principe de rationalité et, contrairement à la politique courante en France, les industriels américains apposent leur propre griffe sur des modèles reproduits légalement d'après des vêtements de haute couture. De retour de leur mission, les représentants des deux plus importantes maisons de couture en gros, celle de Jean-Claude Weill<sup>3</sup> et celle d'Albert Lempereur, posent les bases structurelles de l'institution du prêt-à-porter. À l'image de la mode industrielle américaine, ils confectionnent des vêtements en

---

1. Didier Grumbach, *Histoires de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 128-158.

2. Contrairement aux confectionneurs étrangers qui achetaient les droits et reproduisaient en grande série les modèles de la haute couture, les fabricants français, n'ayant aucun droit de reproduction, copiaient les modèles datant d'un ou deux ans.

3. Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987, p. 128-139.

tenant compte des impératifs du marché. Les industries du prêt-à-porter s'engagent alors à produire des vêtements dont le style, la coupe et la confection accèdent à une qualité supérieure tout en demeurant à des prix abordables pour les femmes de toutes classes sociales. C'est grâce à la technologie de production automatisée du prêt-à-porter et à la normalisation des tailles que les industriels installés à l'extérieur de Paris atteignent leurs objectifs<sup>4</sup>. Les vêtements vendus à un coût inférieur par rapport aux pièces de haute couture signalent le début du processus de *l'esthétisation* de la mode industrielle.

Par contre, il faudra attendre la fin des années 1950 pour que le prêt-à-porter puisse prendre sa place dans le milieu officiel de la mode française et commence à influencer les tendances tout comme l'ont fait les maisons de haute couture.

Après une deuxième mission aux États-Unis en 1955, les industriels concluent qu'il était possible d'imposer un prêt-à-porter de qualité sur le marché français en optant pour une présentation efficace et attrayante des produits, en favorisant une collaboration entre les industriels et la presse et, finalement, en investissant dans la publicité. Le Comité de coordination des industries de la mode (CIM) est alors constitué et se donne pour principale mission de livrer à chacun des acteurs du prêt-à-porter des données claires et homogènes sur les tendances à venir. Lempereur, qui est à l'origine du projet, tente d'assembler des représentants de tous les domaines, y compris les mandataires des grands magasins et les journalistes de mode afin de formuler les nouvelles tendances. Cependant, les données compilées sont insuffisantes pour les industriels du style, du

---

4. Il s'agit de maisons de confection industrielle de renom ou de groupes textiles importants qui, au cours des années 1950, produisent des vêtements à la mode sous leur propre nom ou confectionnent tout simplement des vêtements pour des maisons de couture ou pour des stylistes indépendants.

tissu et de la confection, puisqu'il n'existe pratiquement pas, à ce moment-là, d'experts dans le domaine de la mode industrielle<sup>5</sup>.

Ainsi, des femmes de la bonne société, qui prisent l'esthétique de la haute couture, deviennent les premières journalistes de mode. Ces premières représentantes de la presse féminine, dont plusieurs font partie du Comité (CIM), participent à la diffusion et à l'essor du prêt-à-porter en inventant elles-mêmes des styles appariés à ceux de la haute couture et en les publiant dans les magazines. Les dossiers parus dans *Elle* et dans *Jardin de mode* portant sur la mode industrielle proposent, sans démystifier la haute couture, une mode qui permet de développer une nouvelle culture auprès de la population urbaine.

Dès la fin des années 1950, les industriels du prêt-à-porter prennent conscience de la nécessité de se différencier de la mode haute couture et s'adressent aux anciennes conseillères ou coordinatrices de mode qui vont devenir les premières stylistes<sup>6</sup>. Comme, à cette époque, il n'existe pas encore d'école de stylisme, la plupart d'entre elles acquièrent leur expérience en travaillant pour de grands magasins comme les Galeries Lafayette ou Le Printemps; quelques-unes, cependant, sont mannequins à la solde des maisons de haute couture. Ces premières stylistes, qui ont du goût et qui connaissent ou font partie de la bourgeoisie, acquièrent suffisamment d'expérience en ce qui concerne la nouveauté, le style et l'esthétique, pour mettre en valeur même les vêtements issus de l'industrie du prêt-à-porter. Elles sont les premières à proposer des vêtements dont le style « contre-couture »<sup>7</sup> s'oriente de plus en plus vers une mode décontractée et sportive, marquant ainsi l'influence de la mode de la rue.

---

5. Didier Grumbach, *op. cit.*, p. 134-138.

6. *Ibid.*, p. 147-151.

7. *Ibid.*, p. 210.



Ainsi, au cours des années 1960, apparaît une génération de stylistes dont une partie travaille directement avec les industriels et une autre ouvre les premiers bureaux de style pour l'ensemble du secteur industriel en offrant des services de conseiller à la création et à la production des collections. Une troisième partie correspond à quelques stylistes qui tentent de travailler indépendamment<sup>8</sup>. Finalement, une dernière partie réunit une nouvelle génération de couturiers<sup>9</sup> qui renouvelleront l'image des maisons de haute couture.

Les stylistes industriels<sup>10</sup>, bien qu'ils soient anonymes, vont non seulement apporter au vêtement la qualité, mais aussi une dimension fantaisiste. Les stylistes des bureaux de style, en plus de sensibiliser les industriels à l'esthétique autonome du produit mode et de proposer régulièrement des tendances cohérentes en fonction de la clientèle, participent à la réorganisation des structures de l'industrie afin que chaque intervenant puisse suivre le rythme établi de la production bisannuelle<sup>11</sup>. Les stylistes indépendants, eux, proposent une esthétique sans précédent afin de combler les lacunes entre le prêt-à-porter et la haute couture, ce qui se répercutera sur la création vestimentaire à tous les niveaux<sup>12</sup>. Ainsi, ils se taillent une place particulière à l'intérieur de la structure institutionnelle de la mode<sup>13</sup>. Grâce à une créativité dynamique, les stylistes indépendants

---

8. Il s'agit de stylistes tels que Daniel Hechter qui a lancé le style Babette, Cacharel qui réinvente la chemise d'homme pour la femme, Michèle Rosier qui révolutionne les vêtements de ville, de loisir et bien d'autres. Ils sont souvent financés par des industriels afin de contrer les structures de production des boutiques qui sont autonomes par rapport à la production industrielle.

9. Tout en profitant du statut prestigieux de la haute couture, ils proposent des lignes de vêtements prêts-à-porter moins luxueux que les vêtements haute couture et confectionnés industriellement.

10. Ils créent des collections de diffusion qui vont rester plus longtemps attachées à l'esthétique de la création de haute couture.

11. Il s'agit des filateurs, des fabricants textiles et des confectionneurs de vêtements.

12. Dans le domaine de la mode, il existe différents niveaux de création et de confection permettant de distinguer le prêt-à-porter de luxe, celui de moyenne gamme, celui de bas de gamme et, enfin, celui de la mode de diffusion.

13. Ce mouvement de créateurs de première vague a débuté à Londres au milieu des années 1950, où des couturiers inconnus et de jeunes propriétaires de boutique ont confectionné des vêtements clairement destinés aux jeunes de leur âge. Le mouvement est récupéré par des stylistes parisiens indépendants au début des années 1960.

commencent à dicter la mode et à proposer un code vestimentaire destiné aux jeunes, tout en influençant celui des adultes, soit en modifiant leur image et leur mode de vie.

Puis les jeunes couturiers<sup>14</sup>, conscients du pouvoir économique du prêt-à-porter et du déclin constant de la haute couture en matière de diktats de la mode, prennent le même chemin que celui des stylistes indépendants et proposent des collections qui ne sont plus identifiées au luxe et à la dépense ostentatoire, mais à une nouvelle valeur, celle de la jeunesse. Tout en continuant de créer des collections de haute couture pour une clientèle de prestige établie, ils dessinent des collections de prêt-à-porter qui sont réalisées par des confectionneurs de renom. Ces couturiers fondent ainsi les bases du prêt-à-porter de luxe pour des consommateurs qui préfèrent ignorer tout de la confection du vêtement pour n'en garder que le nom du couturier. D'autre part, pour augmenter leurs revenus, certaines maisons de haute couture vont signer des contrats avec les confectionneurs. Elles leur donnent le droit d'apposer leur nom, par licence, sur des accessoires et des vêtements; elles commencent également à proposer des collections de vêtements pour homme ou pour enfant en bouleversant ainsi les règles de la haute couture qui, auparavant, se restreignait exclusivement à la création de vêtements féminins.

En 1962, sous la pression des couturiers et même des gouvernements, conscients de l'impact économique et du caractère prestigieux de la mode parisienne, la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne se voit dans l'obligation de modifier ses propres règles afin de permettre aux maisons de haute couture de réaliser des collections de prêt-à-porter.

---

14. Pierre Cardin, André Courrèges et Yves Saint Laurent.

Parmi les couturiers, Pierre Cardin, par ses démarches stylistiques et administratives, est celui qui apporte les changements les plus significatifs à la haute couture parisienne. En plus de proposer des vêtements aux formes géométriques et aux structures innovatrices, il est parmi les premiers<sup>15</sup> à rajeunir de façon considérable l'image de la femme. Il présente sa première collection de prêt-à-porter et signe des contrats de licence à partir de 1959.

D'autres maisons de haute couture, Saint Laurent, Givenchy ou Dior, suivent son exemple pour réaliser des collections de prêt-à-porter, dont la plupart sont confectionnées par des industriels de renom, et pour signer des licences.

Au cours de la deuxième partie des années 1960 s'affirme une nouvelle génération de couturiers, dont Paco Rabanne. Par l'emploi de nouveaux matériaux et procédés de traitement des surfaces des étoffes, il remet en question non seulement la relation entre le corps et le vêtement, mais également la confection même des vêtements.

Par l'apparition de cette mode au pluriel, qui laisse cohabiter les structures organisationnelles et les styles de plus en plus disparates, la haute couture devient, tout comme le style de vie, les sports, le cinéma, l'esprit du temps et l'exotisme, une source d'inspiration parmi bien d'autres. Elle perd ainsi sa position privilégiée en matière de création en exploitant les plus classiques de ses vêtements; elle devient, avant toute chose, une institution de prestige et de luxe<sup>16</sup>.

---

15. Bien sûr, la collection de 1965 d'André Courrèges, avec la minijupe aux formes plus géométriques que celle de Mary Quant et les bottes à talons ultra-plats, de couleur blanc pur, est toujours citée comme référence pour l'engouement du style collégial. Difficile de connaître les raisons, mais l'exemple de Cardin, plus ancien et d'avant-garde que celui de Courrèges, est rarement cité. Les deux ont réussi à libérer la femme des vêtements serrés et des chaussures à talon et ont provoqué un intérêt sans précédent pour la mode juvénile.

16. La réputation de la maison garantissait une clientèle de prestige permettant d'améliorer les ventes du prêt-à-porter, des parfums et des premiers produits de beauté.

À partir du milieu des années 1960, la mode de diffusion trouve sa propre identité en changeant son statut de produit de masse pour celui de produit de mode et en faisant miroiter une perspective de qualité, d'esthétique et d'originalité pour ses collections. La mode de diffusion acquiert ainsi une relative autonomie par rapport à l'innovation stylistique.

La production des modèles prêts-à-porter marque l'avènement de la démocratisation de la mode et, par conséquent, des sociétés libérales. Le système de production du prêt-à-porter provoque l'apparition de nouveaux métiers, l'intégration de certains acteurs de la mode qui, jusque-là, étaient restés à l'écart, et provoque la réorganisation profonde des structures rigides de la mode parisienne.

Enfin, c'est au cours des années 1960 que la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne devient responsable du calendrier des manifestations saisonnières de la mode du prêt-à-porter, des défilés, des salons des filatures, des salons des tissus et des salons du prêt-à-porter<sup>17</sup>.

### Métabolisme et architecture préfabriquée

Le comportement hédoniste et individualiste supporté par les valeurs libérales de plus en plus démocratisées et par une situation économique florissante se traduit par une interrelation manifeste entre l'architecture d'habitation et l'urbanisme. Favorisée par une forte montée démographique, la demande d'espaces d'habitation provoque une construction en série de quartiers-dortoirs et relègue au deuxième plan toute la recherche stylistique et formelle<sup>18</sup>.

---

17. Le premier salon, qui est à l'origine du Salon du prêt-à-porter, a eu lieu à Paris, en 1956.

18. Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne. 3. Les conflits et l'après-guerre*, Paris, Dunod, 1999, p. 161-252.

De nombreux pays d'Europe doivent poursuivre une production massive d'immeubles d'habitation. Les protagonistes d'un nouveau style architectural, le brutalisme, dont font partie Candilis, Bakema, Peter et Alison Smithson se dissocient du CIAM<sup>19</sup> après avoir dénoncé le rationalisme de l'architecture moderne, l'irréalité d'une unité d'habitation aux dimensions d'une cabine de paquebot ainsi que la géométrie en damier des fonctionnalistes, pour former, en 1956, *Team X*. Ils proposent, dans leur manifeste, une architecture qui, tout en gardant certains aspects de l'architecture fonctionnaliste, donne libre cours aux émotions humaines et s'appuie sur l'utilisation de matériaux bruts, de structures porteuses et de systèmes de conduits apparents pour rappeler la dimension vivante de l'édifice. Bien qu'ils se dressent contre l'approche fonctionnaliste en architecture, ils reconnaissent l'apport de Le Corbusier (usage de béton brut) et celui de Mies van der Rohe (acier brut). Conscients de l'accroissement de la population urbaine, les architectes de *Team X* tentent d'offrir des solutions d'habitation qui, tout en répondant aux besoins d'une société en changement, leur permettent de continuer des recherches en urbanisme. Comme cette conjoncture est idéale pour l'exploration de nouvelles technologies de construction d'espaces habitables, leur approche demeure positive.

D'autres jeunes architectes<sup>20</sup> peu connus, également en désaccord avec le CIAM, fondent en 1957 le Groupe d'étude d'architecture mobile (GEAM). Préoccupés par la construction de logements économiques pouvant offrir le plus grand confort possible, ces architectes effectuent leurs recherches en puisant dans les domaines les plus divers comme la biologie, la chimie et les nouvelles technologies afin de trouver des matériaux et des structures plus pertinentes. Étudiant

19. Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, Philippe Sers, 1985, p. 150-174.

20. Il s'agit de Yona Friedman (Israël), Jerzy Soltan (Pologne), Trapman (Hollande), Aujame, Emmerich et Paul Maymont (France), Frei Otto, Schultze-Fielitz et Ruhnau (Allemagne) et Masato Otaka (Japon).

les systèmes structuraux, plus particulièrement les structures spatiales, les architectes du GEAM veulent prouver que l'application de nouvelles technologies et l'usage de structures légères reflètent la mobilité et l'individualisme unitaire des sociétés nouvelles. Ainsi, Friedman propose une ville sur pilotis (1958) qui offre plus de mobilité à ses habitants grâce aux jeux des pleins et des vides; Maymont projette des villes flottantes (1960) en pyramide. En 1963, en Grande-Bretagne, apparaît un autre groupe, Archigram, qui imagine une ville issue de l'imagerie Pop Art, composée d'une structure spatiale offrant des installations d'habitation et de transport qui bénéficient d'un développement sans fin. D'autres associations et groupes se constituent également, dont le Groupe international d'architectes prospectifs (GIAP), qui vise à assurer des liens internationaux entre les urbanistes et les architectes<sup>21</sup>.

Au Mexique, une nouvelle génération d'architectes<sup>22</sup>, consciente des enjeux naissants de l'urbanisme et de l'architecture de l'habitation, désire répondre aux besoins de la nouvelle population métropolitaine<sup>23</sup>. Ces architectes proposent des cités dont les immeubles témoignent des prouesses techniques pour démontrer qu'ils se détachent des notions fonctionnalistes. Tout en concevant des sites en vertu de la mobilité future de la civilisation urbaine, ils concoctent des méga-structures entièrement équipées : unités d'habitation, magasins, services, garages et accès directs aux lignes de transport. Ce besoin urgent d'espaces habitables et une économie nationale fragile ne permettent pas à Mario Pani d'effectuer des recherches sur les structures modulaires, comme cela se faisait ailleurs dans le

---

21. Finalement, au cours des années 1970, l'Union Internationale des Architectes (UIA) fondée en 1948 à Lausanne devient l'organisme qui représente l'ensemble des architectes de tous les pays du monde pour promouvoir leurs activités.

22. Mario Pani, Juan O'Gorman, Luis Barragan, Felix Candela, Mathias Goeritz, etc.

23. Mexico passe de 3 millions d'habitants en 1950 à 12 millions dans les années 1970. in Leonardo Benevolo, *L'histoire de l'architecture moderne. 4. L'inévitable éclectisme (1960-1980)*, Dunod, Paris, 1988, p. 50.

monde. Par contre, il conçoit pour la ville de Mexico le complexe Nonoalco-Tlatelolco qui peut loger 70 000 habitants, dont l'édifice le plus remarquable est sans contredit une tour triangulaire en béton de 127 m de hauteur. De même, il introduit dans ses projets architecturaux des réalisations picturales et sculpturales. Certains artistes, dont Diego Rivera ou Mathias Goeritz<sup>24</sup>, dénoncent la dimension aseptisée du fonctionnalisme contrevenant à la dimension humaine et émotionnelle de l'architecture et deviennent les promoteurs du courant anti-fonctionnaliste mexicain.

Au Japon, au même moment, apparaît un mouvement de jeunes architectes qui tentent eux aussi de proposer de nouvelles solutions structurales en architecture. Le Métabolisme<sup>25</sup>, qui est la contribution japonaise au mouvement de l'architecture moderne, débute à la fin des années 1950 pour se poursuivre jusqu'en 1972. Le véritable coup de force de cette nouvelle génération d'architectes est de valoriser la croissance urbaine perçue négativement par la majorité des architectes, des urbanistes et des historiens européens. Leurs recherches s'inspirent des plus récentes découvertes en biologie moléculaire, qu'ils transfèrent au concept d'une société mobile en constante croissance. Particulièrement, la structure en hélice de la molécule d'ADN sert de référence pour de nouveaux projets urbains. Avec l'image de la cellule en croissance, le Métabolisme met l'accent sur le caractère irrémédiable, mais également évolutif de la ville et propose un modèle compréhensible de cette évolution. Ainsi, les solutions techniques et esthétiques qui en découlent suggèrent, pour la première fois dans l'histoire de l'architecture, que des valeurs positives et maîtrisables peuvent être attribuées à l'urbanisme.

---

24. Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne. 3. De Brasilia au postmodernisme 1940-1991*, Paris, Éditions Casterman, 1991, p. 276-281.

25. Alain Guiheux, *Kisho Kurokawa. Le Métabolisme 1960-1975*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 9-17.



Les architectes japonais de l'après-guerre, Masato Otaka et Kenzo Tange<sup>26</sup>, qui travaillent chez Kunio Maekawa<sup>27</sup>, sont les premiers à entreprendre des recherches pour résoudre le problème de surpopulation urbaine, particulièrement urgent au Japon, en utilisant les recettes de *Team X*, tout en gardant des solutions proposées par Le Corbusier et par des architectes européens<sup>28</sup> dans certains projets controversés présentés au CIAM X. Les jeunes architectes japonais présentent cependant les idées du courant Métabolisme dans la publication de leur première déclaration à l'occasion du World Design Conference de 1960. Ils proposent de regarder «la société humaine comme un processus vital, un développement continu de l'atome à la nébuleuse et ils considèrent que le design et la technologie devraient dénoter la vitalité humaine»<sup>29</sup>. La publication de ce premier manifeste met en relief les projets individuels, théoriques ou réalisés, des architectes du groupe qui traitent sur des problèmes relatifs à la surpopulation urbaine.

En 1967, Tange construit le Yamanaschi Communication Center, un bâtiment horizontal tout à fait transparent qui relie quelques édifices d'habitation; Arata Isozaki, ancien collaborateur de Tange, présente un projet d'architecture spatiale *croissante*. Finalement, la même année, les architectes du mouvement Métabolisme publient deux ouvrages importants portant sur la planification et le développement urbains<sup>30</sup>.

Se référant constamment à des images symbolisant les progrès techniques et scientifiques, des images de conteneur, de conquête de l'espace ou bien à une

---

26. Kisho Kurokawa, un jeune architecte diplômé de l'université de Kyoto, fils d'un architecte japonais de réputation, a poursuivi ses études à l'université de Tokyo auprès de Kenzo Tange.

27. Après avoir travaillé auprès de Le Corbusier sur les projets de la Villa Savoye et du Pavillon Suisse, Kunio Maekawa reste cinq ans chez Antonin Raymond, collaborateur de Frank Lloyd Wright, qui a introduit l'architecture moderne au Japon.

28. Guy Desbarats, Yona Friedman, Paul Maymont.

29. Alain Guiheux, *op. cit.*, p. 16.

30. *Metabolism and Metamorphosis* et *Metabolism in Architecture and City Planning*.



*métaphore biologique*<sup>31</sup>, les architectes du Métabolisme cherchent de nouvelles conceptions pour les espaces vitaux. Ils sont les premiers à proposer des mégastructures de capsules à branchement préfabriquées qui peuvent s'agrandir pratiquement à l'infini. Les projets de Kikutake font référence à la multiplication cellulaire. Un de ces projets proposait une ville à tours d'habitation de 500 mètres de hauteur avec une population correspondant à deux quartiers de Tokyo ; l'autre reposait sur l'idée d'une ville mobile avec des capsules cylindriques qui se brancheraient à une énorme pyramide tétraédrique. Les projets de Kurokawa reposent également sur des découvertes en microbiologie. Un de ces projets était en forme de mégastructure composée de cellules branchées sur une colonne creuse pour former toute une ville ; l'autre reposait sur le concept d'un mur énorme auquel on aurait attaché des unités d'habitation et de bureau pour former une ville entière. Kurokawa, qui participe depuis le CIAM de Dubrovnik à des congrès internationaux, communique ses idées et échange avec des architectes étrangers. Il expose ses recherches ainsi que celles du groupe au cours de réunions du GIAP<sup>32</sup> en 1962 en France, et en 1966 en Italie. À la suite de ses recherches appliquées, il confirme la version finale de la théorie du Métabolisme qui devient « une doctrine complète, impliquant une vision explicite du monde, d'une société d'individus individualisés et nomades en train de naître, une détermination des maux et l'établissement des remèdes, l'affirmation des solutions techniques et esthétiques. L'architecture du Métabolisme n'est pas encore un simple commentaire de l'époque ou la mise en place d'une sensibilité du temps, elle prétend agir, déterminer par son action des comportements »<sup>33</sup>.

---

31. C'est une expression employée par Kurokawa pour désigner l'image de la cellule vivante avec ses principes de division, de renouvellement et même de recyclage, offrant ainsi un modèle de compréhension du développement urbain et un modèle formel pour la conception de projet.

32. Y participent Aldo van Eyck, Yona Friedman, Jean Prouvé, Robert Le Ricolais.

33. Alain Guiheux, *op. cit.*, p. 9.

Contrairement à la majorité des architectes européens qui ne peuvent pas appliquer toutes leurs recherches théoriques dans leurs projets, la croissance économique du Japon permet aussi bien à Kurokawa qu'aux autres architectes du groupe de travailler auprès de puissantes compagnies de construction et, par conséquent, de réaliser des projets d'architecture modulaire en employant des technologies de plus en plus sophistiquées.

La tour-capsule Nagakin<sup>34</sup>, érigée à Tokyo en 1972, est le projet le plus représentatif des recherches de Kurokawa, bien qu'il ait été limité à une tour. L'architecte démontre ainsi l'importance de la haute technologie au niveau de la construction moderne. Tout en se référant à l'esthétique du design industriel tant au niveau de la couleur qu'à celui de l'espace et des matières, il crée une synthèse entre la culture nipponne et la culture occidentale. Ses recherches et ses publications, qui visent à définir la nouvelle esthétique et la culture de sociétés en pleine mutation, le rendent très conscient de la naissance d'une architecture éclectique et du phénomène de l'individualisme unitaire.

### Pierre Cardin (1923- )

Pierre Cardin, tailleur de formation, prend sa place de couturier et de créateur au cours des années 1960.

Suite à des rencontres avec Cocteau et Bérard en 1945, il crée des costumes et des masques pour le cinéma, dont le film le plus connu est *La Belle et la Bête*. Après ses débuts dans les maisons de couture de Paquin et de Schiaparelli, il se retrouve, en 1946, dans l'équipe d'ouverture de la maison Christian Dior et participe activement au lancement de la ligne *New Look*<sup>35</sup>.

---

34. En réalité, il s'agit d'une tour dont la partie centrale de onze étages sert à supporter une quantité limitée de capsules et loge les escaliers de secours.

Après trois ans de travail chez Dior, il ouvre, en 1950, sa propre maison de couture pour présenter, en 1953, sa première collection de haute couture. En 1959, il est le premier couturier à créer une collection de prêt-à-porter pour femme, ce qui lui vaut l'exclusion temporaire de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne. Ainsi, on peut considérer Cardin comme faisant partie des couturiers d'avant-garde qui tentent de combler les lacunes entre le prêt-à-porter industriel et la haute couture<sup>36</sup>. Parmi les couturiers parisiens, il est le premier à signer des licences avec les industriels (1959), à présenter une collection masculine et à ouvrir une boutique de prêt-à-porter (1960).

En 1960, après la présentation de sa collection de prêt-à-porter pour homme – la première dans l'univers de la mode parisienne – il devient président de la section mode masculine au sein de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne<sup>37</sup>.

Par son travail sur la forme du vêtement, Cardin participe au rajeunissement de l'image féminine et dégage la mode des diktats de la haute couture. En respectant les nouvelles valeurs des sociétés libérales de production et de consommation, il crée des vêtements qui correspondent à une culture hédoniste et juvénile.

Il conçoit ses vêtements à partir de formes géométriques élémentaires : le rectangle, le trapèze ou le cercle. Ses collections sont conçues à partir d'une silhouette minimaliste. Par contre, pour les détails, il utilise de façon soutenue l'asymétrie des encolures et la surdimension des cols et des boutons qui, tout en devenant sa signature, ouvrent la voie à la mode éclectique. L'emploi de

---

35. Information venant de l'assistante de monsieur Cardin, madame Renée Taponier, qui travaille avec lui depuis le début des années 1960.

36. Ce mouvement a débuté à Londres où des couturiers inconnus et de jeunes propriétaires de boutique confectionnaient des vêtements clairement destinés aux jeunes de leur âge. Ce besoin de renouveler et de rajeunir l'image de la femme est vite repris par d'autres couturiers de la jeune génération. Ainsi, le travail des couturiers tels que Cardin, Courrèges ou Rabanne a permis d'institutionnaliser et d'appliquer plus facilement cette nouvelle tendance.

37. Didier Grumbach, *op. cit.*, p. 93-98.

couvre-chefs, comme le chapeau cloche, le capuchon et les chapeaux abstraits en forme de boîtes rectangulaires, fait partie intégrante des vêtements.

Les concepts qu'il explore sont reliés au progrès et au futur, et il considère ces thèmes comme étant les plus aptes à renouveler les formes vestimentaires. Son intérêt pour l'espace, la microbiologie et l'architecture moderne l'incite à concevoir des vêtements inspirés de la tenue des cosmonautes, de la forme des cellules ou de détails architecturaux. Ainsi, il se dégage du courant prédominant dans le domaine de la haute couture et rejoint les rangs des couturiers futuristes, y gagnant le qualificatif de « couturier de l'espace »<sup>38</sup>.

Ses vêtements sont réalisés avec de nouvelles matières et au moyen de nouvelles technologies : la production en chaîne de collections de prêt-à-porter, l'utilisation d'une température élevée pour mouler les formes de vêtement et l'assemblage de vêtements au moyen de produits spécialisés. Tout son travail expérimental, y compris l'emploi de matières d'une nouvelle génération comme la « cardine », tissu synthétique à motif en trois dimensions, est rendu possible grâce à un équipement très sophistiqué qui fait partie de sa maison<sup>39</sup>.

Finalement, il est le premier couturier à lancer, à partir de 1966, une collection de prêt-à-porter pour enfant. En 1970, il inaugure l'Espace Pierre-Cardin dont la salle de théâtre accueillera des artistes tels que Ella Fitzgerald, Shirley Bassey et Marlene Dietrich. Avec l'acquisition du château de Sade en 1997, il fait construire un théâtre pour créer un festival d'été de théâtre expérimental.

Parmi les expositions de la production de Cardin, il faut noter celle de Tokyo au Musée Sogetsu Kakain (1982), puis la rétrospective Pierre Cardin : *Past*,

---

38. Entrevue avec l'assistante de monsieur Cardin, madame Renée Taponier, Paris, 19 juin 2002.

39. Catalogue de l'exposition *Pierre Cardin, past, present, future*, au Victoria & Albert Museum de Londres; introduction par Valerie Menses, curatrice, London, Dirk Nishen Publishing, 1990, p. 9.

*Present, Futur*, présentée au Victoria & Albert Museum de Londres (1990) et au Musée des beaux-arts de Montréal (1991).

En reconnaissance de sa créativité et de son implication dans la mode et les arts, on lui décerne la Basilica Palladiana (1973), distinction honorifique attribuée au «Vénitien de l'année», et le Eur Oscar (1974), oscar du cinéma italien qui lui est décerné pour ses activités dans le monde du spectacle. Quant à la mode proprement dite, il reçoit à trois reprises, en 1977, 1979 et 1982, le Dé d'or de la haute couture décerné au couturier le plus créatif de la saison.

Il accepte également les insignes de Grand Officier de l'Ordre du Mérite de la République italienne (1976), de Chevalier de la Légion d'Honneur (1991), et il est nommé, par le gouvernement français, Chevalier des Arts et des Lettres (1983)<sup>40</sup>.

---

40. *Ibid.*, Valerie Mendes, p. 18.

Pierre Cardin : Tailleur, collection *Cosmos*, Paris, 1966

C'est pour cet ensemble (*Illustration n° 32*) que Pierre Cardin se voit assigner le qualificatif de «couturier de l'espace»<sup>41</sup>. Réalisé en 1966, ce tailleur de la collection *Cosmos* témoigne, tant du point de vue formel qu'esthétique, d'une approche minimaliste du couturier.

Réalisé en lainage double face, couleur écru, l'ensemble est composé d'une veste à corsage légèrement ajusté et d'une jupe droite. Le chapeau, également en laine, fait partie intégrante de l'ensemble. Mais c'est surtout la veste qui fait ici l'objet d'une analyse approfondie.

La veste à simple boutonnage est composée de deux pans latéraux, d'un plastron central, lui aussi fait de deux parties reliées par des boutons, d'un col très dégagé, inspiré du col officier, et de longues manches (*Illustration n° 33*).

L'originalité du plastron de la veste, qui sert à améliorer la structure du corsage, réside dans les formes en demi-cercle taillées sur le côté extérieur de chacun des éléments et à la base de l'encolure du corsage. Les pans latéraux du corsage, le dos, le col et les manches sont taillés dans le biais de l'étoffe. La jupe droite ajustée



*Illustration n° 32*  
P. CARDIN, TAILLEUR

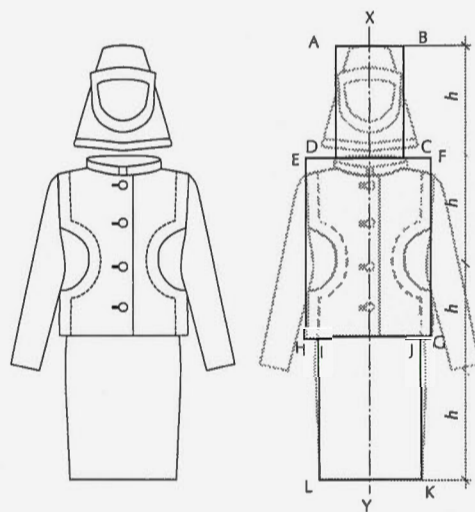
41. Entrevue avec l'assistante de monsieur Cardin, madame Renée Taponier, Paris, le 19 juin 2002.

à la taille avec des pinces-plies suit la ligne du corsage de la veste et s'arrête aux genoux. Le chapeau cloche, qui couvre entièrement la tête, offre une ouverture en forme de demi-cercle pour dégager le haut du visage.

La mise à plat de l'ensemble du vêtement montre que sa forme finale a été érigée sur trois rectangles superposés (*Illustration n° 34*). Le premier (A,B,C,D) correspond à la largeur et à la hauteur du chapeau; le deuxième (E,F,G,H), à la forme du corsage de la veste; et enfin les dimensions du troisième (I,J,K,L) coïncident avec celles de la partie apparente de la jupe.

Les trois rectangles rassemblés constituent une forme allongée et complexe. Le premier rectangle (A,B,C,D) dont la largeur correspond aux ouvertures du col et du chapeau, domine les deux autres, plus grands, et suggère le rythme de la composition. Le rectangle (E,F,G,H) placé au centre de la composition est le plus large des trois. La hauteur du premier rectangle ( $h$ ) s'inscrit pratiquement trois fois dans celle des deux rectangles inférieurs juxtaposés.

Les points (D,C; F,G; H,E) correspondent aux intersections des portions de cercle et des côtés du rectangle central, des lignes parallèles aux contours du rectangle central (E,F,G,H). Le rectangle central est subdivisé en neuf rectangles, plus petits, formant ainsi un damier.



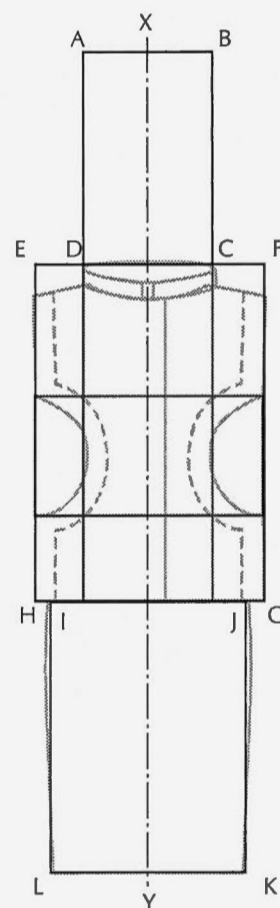
*Illustration n° 33*  
MISE À PLAT  
DU TAILLEUR

*Illustration n° 34*  
FORME ORIGINALE



La partie centrale d'un vêtement, ici la veste, est celle qui est la plus exposée au regard<sup>42</sup> et, par conséquent, la plus importante pour évoquer le style d'un vêtement (*Illustration n° 35*). La présence soutenue du rectangle confirme qu'il est à l'origine de la conception de la veste et la clé de la composition.

Les extrémités latérales du plastron<sup>43</sup> (E,H et F,G) dissimulent les lignes des coupes françaises reliant au plastron les pièces latérales du corsage et mettent sa forme en valeur. Les limites latérales et supérieures du plastron ont subi des transformations suite à des découpes en forme de demi-cercle ou de segment de cercle. Ces découpes, tout en soulignant une nouvelle approche stylistique, servent à alléger visuellement la forme du plastron. Tout au long des limites latérales des deux parties du plastron, une surpiqûre est ajoutée à une distance de 5 cm du bord, servant à souligner la forme particulière du plastron. Le col, lui aussi, s'érige sur 5 cm de hauteur.



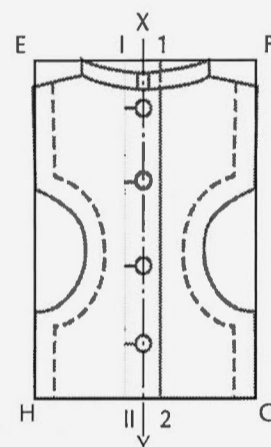
*Illustration n° 35*  
CLÉ

42. C'était également l'avis de Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 42.

43. Entrevue avec l'assistante de monsieur Cardin, madame Renée Taponier, Paris, 11 janvier 1999.



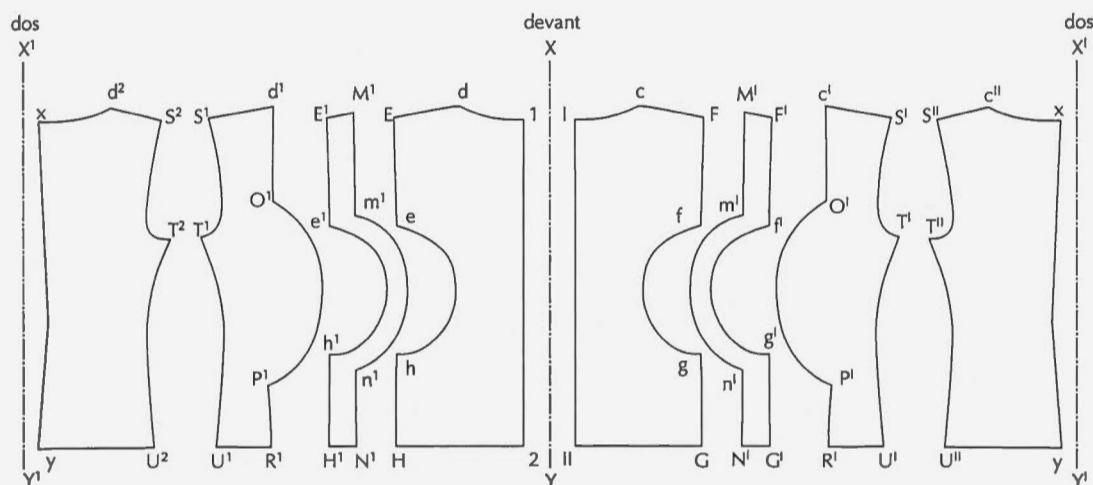
Les deux pans du plastron, qui logent deux rectangles identiques (E,1,2,H et I,F,G,II), se croisent et sont retenus par une série de quatre boutons. Les couches superposées des pans du plastron forment ainsi un rectangle virtuel allongé (I,1,2,II) (*Illustration n° 36*).



*Illustration n° 36*  
STRUCTURE GLOBALE

Huit éléments rectangulaires (*Illustration n° 37*) se répartissent comme suit: six pour le devant du corsage et deux pour le dos. Pour faciliter la lecture, à l'exception du plastron, il n'y a que les éléments à la gauche de l'axe de symétrie qui seront ici énumérés. Les deux éléments centraux du devant du corsage (E,d,1,2,H,h,e), qui constituent le plastron, sont érigés à partir de rectangles allongés (E,1,2,H et I,F,G,II) et se superposent partiellement sur l'axe de symétrie (X,Y).

L'élément suivant, appelé parementure, conçu à partir d'un rectangle et qui suit la limite latérale du plastron, a pour fonction de parfaire la confection des



*Illustration n° 37*  
STRUCTURE GLOBALE DÉCOMPOSÉE

extrémités du plastron et d'ajouter au relief de sa forme. Le pan latéral, troisième élément vers la gauche, est également érigé à partir d'un rectangle allongé gardant une ligne droite pour sa limite inférieure et supérieure. Par contre, les limites verticales de ce pan latéral ont été transformées par des formes circulaires dont l'une suit la courbe du demi-cercle taillée dans le plastron, mais en forme convexe et légèrement plus grande. Ce pan latéral sert de support lors du montage du plastron. Enfin, le dernier élément, celui qui constitue la moitié du dos du corsage, est également conçu à partir d'une forme rectangulaire. Seule la limite inférieure de ce rectangle garde la ligne droite alors que les trois autres limites subissent des transformations. La limite supérieure suit la ligne de l'épaule du plastron et la courbe de l'encolure. La légère courbe de la médiane du dos ( $X^I, Y^I$ ) assure un meilleur ajustement au corsage, tout comme celle du côté latéral.

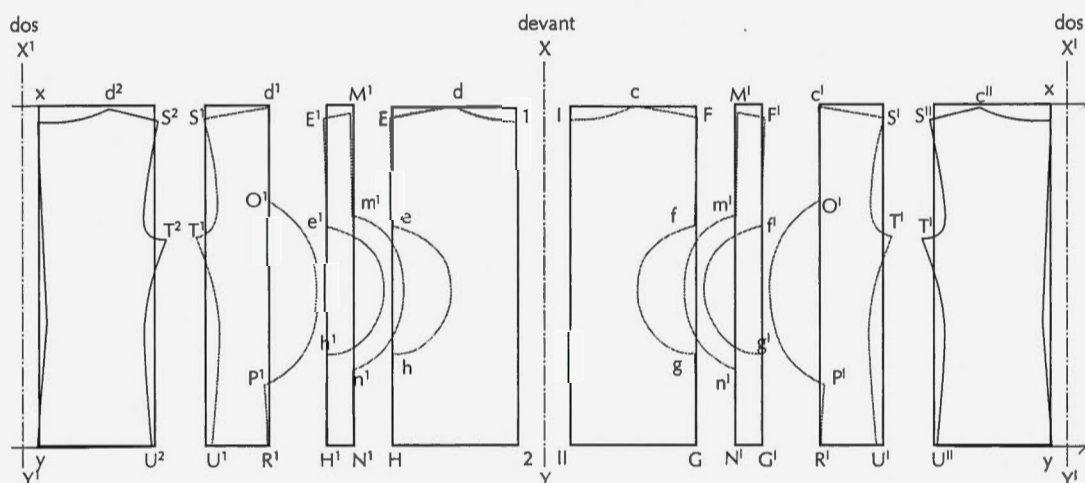
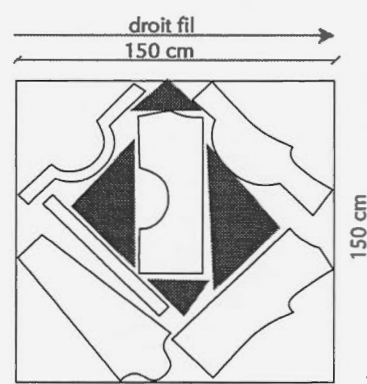


Illustration n° 38  
FORMES ORIGINALES

Les huit formes du corsage sont issues de formes originales rectangulaires de différentes dimensions (*Illustration n° 38*). Le fait que tous les éléments de la veste soient coupés en biais et taillés dans une étoffe pliée en deux assure la précision

de la coupe et, par conséquent, sert à améliorer la structure du vêtement en plus de donner le volume désiré au modèle et parfaire la tombée de l'étoffe. Seule la figure du plastron (E,d,1,2,H,h,e) suit le droit fil de l'étoffe, contrairement à la parementure du plastron, le pan latéral, le dos, le col et les manches, qui sont coupés dans le biais du tissu, soit dans un angle de 45° par rapport au droit fil du tissage.

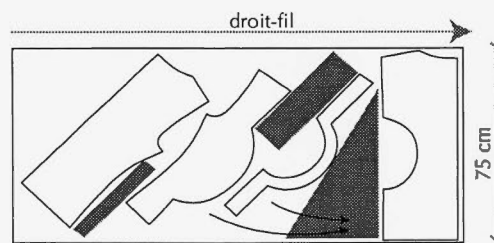
En partant du principe que le lainage à double face utilisé dans la confection du tailleur est d'une largeur de 150 cm<sup>44</sup> (*Illustration n° 39*), tous les éléments doivent être coupés dans le biais du tissu autour de l'élément principal de la veste, soit le plastron. Celui-ci est coupé dans le droit fil. Puis, au cours du placement des éléments sur le tissu, les formes virtuelles de la structure du corsage se dégagent, soit deux triangles juxtaposés au plastron ainsi que quatre autres situés aux coins de l'étoffe. Cet emplacement des éléments du corsage provoque un mouvement virtuel circulaire autour du plastron confirmant ainsi son importance au niveau de la structure de la veste.



*Illustration n° 39*  
FORMES VIRTUELLES  
DE LA STRUCTURE,  
1<sup>RE</sup> OPTION

44. Après avoir consulté madame Taponier, assistante de monsieur Cardin, il faut présenter deux options de plan de coupe puisque la maison ne possède plus de documents pouvant confirmer la largeur de tissu utilisé ni le placement du modèle pour la coupe.

Or, si les éléments du corsage sont placés (*Illustration n° 40*) sur une étoffe de 75 cm de largeur, les éléments taillés dans le biais du tissu provoquent virtuellement, eux aussi, des tensions par rapport au plastron placé sur le droit fil de l'étoffe.



*Illustration n° 40*  
FORMES VIRTUELLES DE LA STRUCTURE,  
2<sup>E</sup> OPTION

Les deux formes virtuelles qui se dressent entre le dos, les pièces latérales et la parementure renvoient à des figures rectangulaires alors que la surface entre le plastron et la parementure représente un triangle. Le mouvement virtuel entre les éléments taillés en biais et le plastron confirme que la stabilité de la structure du corsage a été considérée depuis sa conception.

#### Kisho Kurokawa (1934- )

Diplômé de l'université de Kyoto, Kisho Kurokawa entre, en 1957, à l'agence du célèbre architecte Kenzo Tange pour travailler sur le projet d'aménagement de la baie de Tokyo. Son implication face au problème de surpopulation va fortement influencer l'ensemble de son œuvre, tant théorique que pratique, et l'amènera à s'engager activement avec un groupe de théoriciens qui formera le mouvement Métabolisme.

En 1961, Kurokawa<sup>45</sup> ouvre son propre bureau d'architecture et poursuit en même temps des recherches en se basant sur les découvertes en microbiologie pour soutenir, en 1964, un doctorat à l'université de Tokyo. En 1962, il se joint

45. Alain Guiheux, *op. cit.*, p. 9-18.

au groupe d'architectes *Team X*, ce qui l'encourage à publier ses recherches portant sur l'architecture modulaire.

Kurokawa, qui considère que les concepts de base de la vie sont essentiels dans la réalisation d'un bon projet architectural, fonde ses conceptions à partir des modèles hélicoïdaux d'ADN ainsi que des éléments relatifs au métabolisme, à la métamorphose et à la symbiose. Parmi ses projets théoriques, il faut noter celui du *Helix City*<sup>46</sup> qui correspond à une structure urbaine gigantesque suivant une évolution dans le temps et dans l'espace et composée d'un ensemble de tours hélicoïdales sur lesquelles seraient accrochées des cellules d'habitation. Dans d'autres projets, il applique ses idées d'architecture modulaire de haute technologie où la réalisation s'effectue étape par étape selon la demande; il s'agit notamment d'une usine à Nito (1964) et du *Hawaii Dream Land* (1967).

Contrairement aux autres architectes japonais qui ne s'intéressent pas à cette époque aux logements collectifs, Kurokawa applique ses recherches pour la tour-capsule *Nagakin*<sup>47</sup>. Des capsules préfabriquées sont attachées, sans point de contact entre elles, à une structure de béton armé érigée sur onze ou treize étages. À l'intérieur de cette structure porteuse, une partie de l'espace est réservée pour les ascenseurs et les réseaux de communication.

Les 144 capsules de la tour, assemblées et vendues en 30 jours, répondent au besoin urgent d'espaces habitables au centre-ville de Tokyo. Destinées aux gens d'affaires habitant à l'extérieur de la métropole, les capsules de la tour *Nagakin* offrent un pied-à-terre à moindre coût qu'une chambre d'hôtel.

---

46. Exposition *Retrospective Kisho Kurokawa*, Paris, Centre Pompidou, 1998.

47. Kisho Kurokawa, Charles Jencks, *Intercultural Architecture: of Symbiosis*, Londres, Academy Editions, 1991, p. 37.

Dans les projets qui suivent, tout en employant son savoir-faire en matière de nouvelles technologies, Kurokawa propose des métaphores dans la conception d'immeubles. Ainsi, dans le projet de la tour Sony à Osaka (1976), il présente la métaphore d'un appareil électronique en concevant une forme aux façades lisses et uniformes avec, comme seul motif, les cages apparentes des escaliers ou des ascenseurs. Il en est de même pour le bâtiment commandé par la compagnie de sous-vêtements Wacoal de Tokyo (1984), où il se sert de la forme d'une machine à coudre pour réaliser l'immeuble du siège social.

Parmi d'autres projets, il faut mentionner le musée d'ethnologie d'Osaka (1977), le musée d'Art moderne d'Urawa (1982), de même que l'aile du musée Vincent Van Gogh d'Amsterdam (1998).

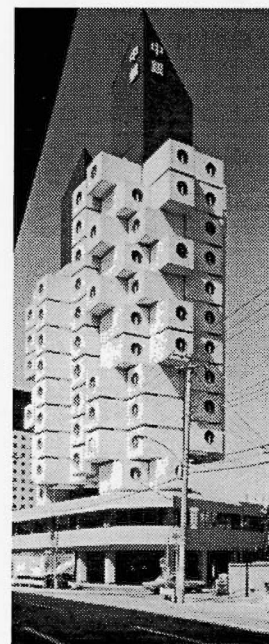
### Kisho Kurokawa : Tour-capsule Nagakin, Tokyo, 1970-1972

Pour la tour-capsule Nagakin<sup>48</sup> (*Illustration n° 41*) érigée à Ginza, quartier administratif de Tokyo, Kisho Kurokawa suit les énoncés du Métabolisme.

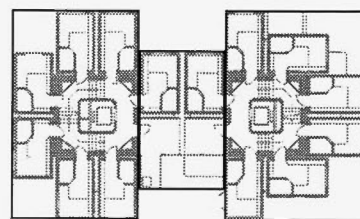
Il conçoit une habitation immédiate grâce à l'introduction, au niveau de la construction, d'une architecture préfabriquée qui est basée sur le principe de capsules entièrement réalisées et équipées dans des usines à l'extérieur de Tokyo et montées sur une ossature réalisée sur le chantier<sup>49</sup>.

Le plan de la tour-capsule Nagakin (*Illustration n° 42*) a été dressé sur deux rectangles originaux indépendants reliés par un troisième, pratiquement deux fois plus petit.

Le premier rectangle du côté ouest comprend onze étages; le deuxième, situé au centre, coïncide également avec une hauteur de onze étages. Le troisième rectangle, du côté est, s'érige sur treize étages. Le projet est érigé à partir du concept des capsules, avec des dimensions extérieures identiques et branchées sur des pylônes centraux. Seule la façade nord-est ainsi qu'une capsule type seront considérées dans la description.



*Illustration n° 41*  
K. KUROKAWA,  
TOUR NAGAKIN



*Illustration n° 42*  
PLAN DE LA TOUR

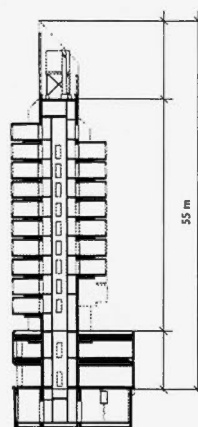
48. En réalité, il s'agit d'une tour divisée en deux et reliée par une construction abritant des escaliers de secours.

49. Alain Guiheux, *op. cit.*, p. 49-58.

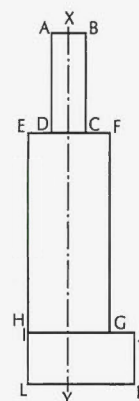


D'une hauteur de 55 m, cette section de la tour est divisée en trois parties (*Illustration n° 43*); la première, d'une hauteur approximative de quatre étages, est réservée aux services et à des espaces commerciaux; la deuxième, de treize étages, contient les capsules d'habitation; la troisième, d'une hauteur approximative de cinq étages, comprend l'espace d'évacuation et les services. La forme finale de la tour est érigée à partir de trois rectangles superposés constituant ensemble une forme allongée et complexe (*Illustration n° 44*).

Le premier rectangle (A,B,C,D), qui est le plus étroit, domine la composition par sa forme élancée; les deux autres sont plus massifs et plus grands. Le rectangle (E,F,G,H) placé au centre de la composition est le plus haut des trois et repose sur le rectangle inférieur (I,J,K,L), le plus large des trois. La hauteur (A,D) du premier rectangle s'inscrit approximativement trois fois dans celle des deux rectangles inférieurs superposés<sup>50</sup>.



*Illustration n° 43*  
FORME  
GÉOMÉTRIQUE  
DE LA FAÇADE EST



*Illustration n° 44*  
FORME ORIGINALE,  
CLÉ

50. D'après Venturi, le corps et le sommet d'un immeuble s'inscrivent en tant que point de repère dans le paysage urbain pour en devenir une dominante urbaine. in Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1976, p. 34-45.

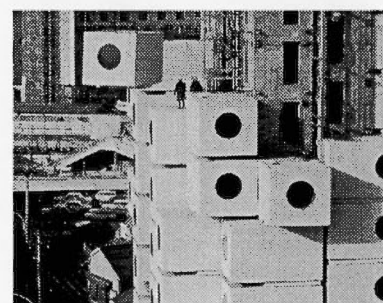


Le rectangle virtuel supérieur (A,B,C,D) (*Illustration n° 45*) contient un rectangle plus petit chapeauté d'un triangle rectangle. La couleur foncée de cette dominante<sup>51</sup> améliore le repérage de la tour et amplifie un effet de mouvement ascendant. Ainsi la forme élancée et la pointe de la tour évoquent un mouvement aérien.



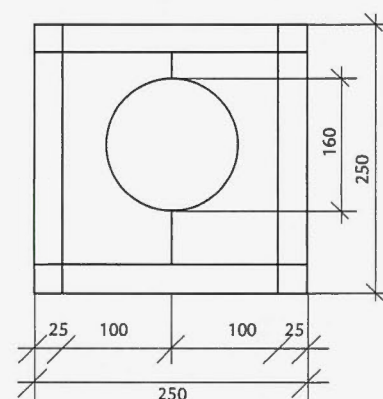
*Illustration n° 45*  
DÉTAIL DU SOMMET

La partie centrale de la tour est composée de formes carrées et rectangulaires, les capsules d'habitation, qui offrent de plus une fenestration circulaire (*Illustration n° 46*). L'effet de damier de la tour est obtenu par des capsules branchées de manière indépendante sur le pylône porteur. C'est ainsi que les espaces entre les capsules forment des lignes qui accentuent l'effet de damier et participent à la mise en relief de la forme de chacune des capsules.



*Illustration n° 46*  
STRUCTURE

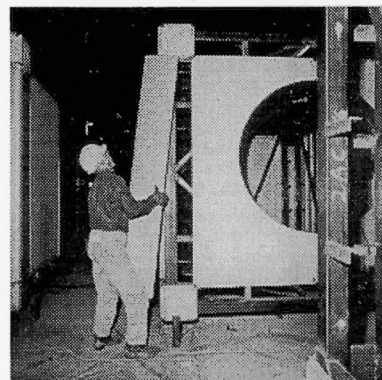
La dimension de chaque capsule (*Illustration n° 47*), dont la façade principale possède une fenêtre circulaire d'un diamètre de 160 cm, reprend les dimensions d'un tatami, soit 250 cm sur 400 cm de profondeur.



*Illustration n° 47*  
DIMENSIONS D'UNE CAPSULE

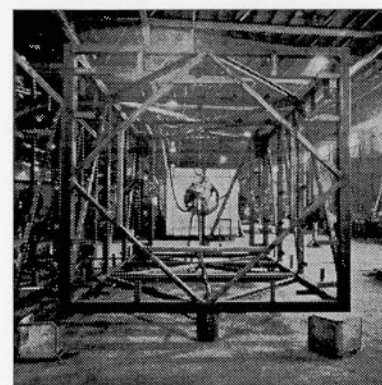
51. Édifice qui domine la ville par sa hauteur ou par son caractère formel et plastique.

La façade principale d'une capsule (*Illustration n° 48*), le carré, est composée d'éléments issus de trois formes géométriques différentes. Elle est composée de deux panneaux identiques érigés à partir de deux rectangles d'un mètre sur deux et dont la limite verticale intérieure a été modifiée par un demi-cercle<sup>52</sup>.



*Illustration n° 48*  
STRUCTURE DÉCOMPOSÉE

Ces deux panneaux, mis en miroir par rapport à l'axe de symétrie, permettent aux demi-cercles de se retrouver face à face et de former ainsi un cercle. Puis tous les panneaux des capsules sont assemblés par des soudures continues et renforcés aux limites extérieures des côtés de la façade de la capsule par des éléments de 25 cm de large et de 2 m de long. Dans les huit coins de la capsule, des éléments à trois faces retiennent ensemble les panneaux extérieurs de la capsule.



*Illustration n° 49*  
FORMES VIRTUELLES  
DE LA STRUCTURE

La structure porteuse (*Illustration n° 49*) de la capsule est réalisée à partir de barres de métal évidées. Cette ossature rigide suit les arêtes d'un parallélépipède et

52. Chaque capsule produite en usine à l'extérieur de Tokyo est construite de telle sorte que la salle de bain, l'ensemble du mobilier ainsi que l'emplacement pour le système audio-visuel sont déjà intégrés. Même si l'équipement des capsules est pratiquement identique pour chacune d'entre elles, quelques variantes offrent un emplacement différent pour la salle de bain, la fenêtre ou bien l'entrée.

Les capsules sont réalisées selon la même technologie que celle utilisée pour les conteneurs destinés au transport commercial, c'est-à-dire une ossature en métal couverte de plaques d'acier d'un mètre sur deux et reliées par une soudure continue. Leurs surfaces extérieures tout comme l'ossature sont couvertes d'une peinture anti-rouille et ininflammable.

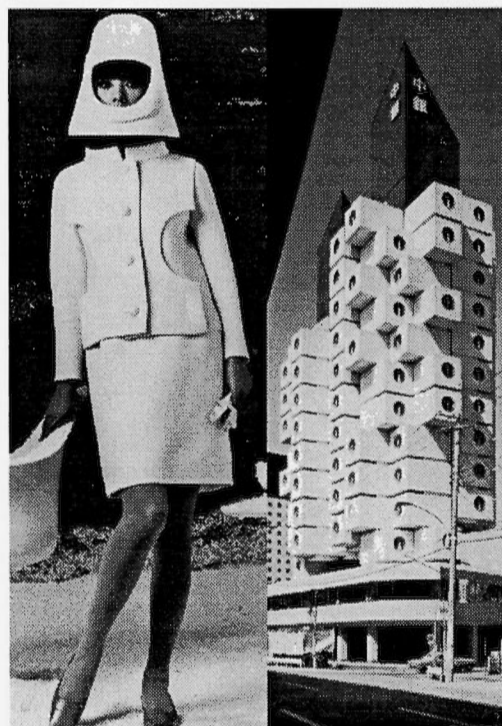
Le montage des capsules sur le pylône porteur exige une très grande précision allant jusqu'au millimètre près, ce qui impose plusieurs points de contrôle : vingt-quatre points sur la structure porteuse, neuf au niveau des joints, six sur les panneaux de chaque capsule et enfin six autour de chaque entrée.

sa stabilité est assurée par des éléments métalliques (contreventements) soudés à angle de 45°. Le rectangle central, tourné de 45° par rapport au rectangle original central de la façade principale produit quatre triangles, un à chaque coin.

### Points de convergence

Les éléments porteurs de chacune des capsules de la tour Nagakin, créés à partir du rectangle, et la composition de l'édifice inscrite dans trois rectangles superposés manifestent une réciprocité formelle et plastique avec la composition du tailleur de Cardin (*Illustration n° 50*).

Premièrement, dans les deux cas, la même forme géométrique organise l'ensemble des figures des deux compositions. Constituées de trois rectangles superposés, les deux compositions renvoient à une silhouette verticale (*Illustration n° 51*).



*Illustration n° 50*  
POINTS DE CONVERGENCE

La partie prépondérante du chapeau cloche pour l'une et la portion dominante de la tour avec l'extrémité en flèche pour l'autre accentuent la forme élancée des compositions. Le rectangle central, dans les deux cas, tant par son emplacement que par ses dimensions, accentue la stabilité de la composition globale. Toujours dans les deux cas, les deux rectangles des extrémités sont reliés : de manière virtuelle pour la jupe et le chapeau; de manière factuelle pour le pylône porteur de l'édifice. L'ouverture de la jupe au niveau de la taille est similaire à l'ouverture du chapeau cloche; c'est ainsi qu'il est possible de prolonger le rectangle virtuel (A,B,C,D) du chapeau jusqu'à la jupe. Pour la façade est, le rectangle supérieur (A,B,C,D) traverse formellement toute la hauteur de la tour en tant qu'élément porteur pour les capsules d'habitation et les espaces commerciaux situés aux trois premiers étages de la tour.

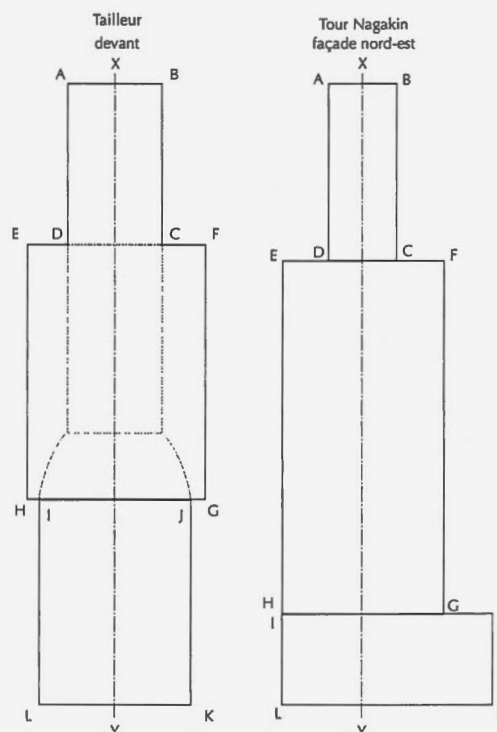


Illustration n° 51  
POINTS DE CONVERGENCE, SUITE

La partie centrale des deux compositions comprend des éléments constitués en damier et composés d'un rectangle et d'un segment de cercle. Le corsage de la veste est composé de deux rectangles modifiés sur les extrémités verticales extérieures par un demi-cercle, alors que les panneaux de la capsule formant la fenestration ont été modifiés par des demi-cercles sur les extrémités intérieures. Même si l'emplacement des demi-cercles est différent d'un cas à l'autre, les

proportions des composantes et leur montage manifestent de fortes similitudes et forment un damier.

Autre concordance : le plastron de la veste du tailleur est coupé sur le droit fil de l'étoffe et assemblé avec les empiècements latéraux taillés dans le biais de l'étoffe, ce qui est comparable au montage de l'édifice où les panneaux de la capsule sont fixés sur leur ossature et renforcés par des contreventements soudés en angle de  $45^\circ$ . Tout comme la coupe dans le droit fil pour le plastron, qui assure plus de corps à la veste, les soudures continues des panneaux des capsules assurent la rigidité des parois de chacune des capsules. De même, les pans latéraux, qui sont responsables de la tombée de la veste agissent en tant qu'éléments responsables de la structure de la veste, comme les contreventements de l'ossature des capsules sont responsables de la structure spatiale de chaque unité. Par ailleurs, le rôle des surpiqûres, garantissant la finition des parties du plastron tout en les mettant en relief, est similaire à celui des plinthes qui cautionnent la forme finale des façades des capsules.

Quant aux segments de cercle qui se constituent en damier, ils sont situés exclusivement dans la partie centrale des deux compositions : pour le corsage, les portions de cercle participent à la formation d'un damier virtuel ; pour la tour, l'emplacement ponctuel des cercles de la fenestration trace véritablement une forme en damier. Dans la partie centrale des deux compositions, les mêmes formes élémentaires rectangulaires et circulaires et leur mise en composition analogue soutiennent l'hypothèse d'une convergence plastique entre les deux compositions. Il en est de même pour l'organisation du motif qui, placé sur l'axe de symétrie, continue à organiser, en figures plus complexes, le motif des compositions.

Une remise en question de la finalité des formes et des matières des objets se traduit ici par une recherche stylistique minimaliste et par l'usage inhabituel de certains matériaux. Pierre Cardin emploie dans sa collection de vêtements féminins de la ligne *prêt-à-couture*<sup>53</sup> un lainage à double face utilisé habituellement pour la confection d'uniformes de travail. Kurokawa, pour sa part, emploie la tôle, une matière brute de construction, comme revêtement pour les unités d'habitation de la tour Nagakin.

Grâce à l'industrie, Cardin propose dans sa nouvelle ligne de vêtements un produit immédiat de qualité supérieure, pour combler les besoins de la société individualisée et unitaire. Cette idée rejoint la conception de la tour de Kurokawa qui offre, avec ses capsules à branchement, un produit prêt-à-habiter. Les deux créateurs répondent ainsi à des valeurs de la société de plus en plus individualiste, dans la mesure où le vêtement et chacune des capsules servent de véritable « cocon » protecteur.

Cardin, tout comme Kurokawa, se réfère à la science et aux nouvelles technologies. Il propose de nouvelles solutions stylistiques et techniques à partir de recherches autour de la conquête de l'espace, alors que Kurokawa fonde ses travaux en architecture sur les découvertes en microbiologie.

#### Paco Rabanne (1934- )

Architecte<sup>54</sup> de formation, Paco Rabanne est, au début des années 1960, dessinateur de maroquinerie chez Roger Model et de chaussures chez Charles Jourdan. Il produit aussi des boutons et de petits accessoires pour la haute couture

53. Catalogue de l'exposition *Pierre Cardin, past, present, future, op. cit.*, p. 12.

54. Entre 1951 et 1963, Paco Rabanne complète ses études en architecture à l'École nationale des beaux-arts à Paris.



avant de se lancer, au milieu des années 1960, dans la création de bijoux non conformistes en utilisant des matières nouvelles et surprenantes. De grandeur démesurée, les boucles d'oreilles et ceintures réalisées en Rhodoïd<sup>55</sup> et présentées dans les revues de mode font de Rabanne, à partir de 1965, un couturier connu.

Possédant une bonne connaissance de la tradition et de l'organisation des maisons de couture, puisque sa mère a été la *première main* chez Balenciaga en Espagne, Rabanne ouvre sa maison de couture vers la fin de l'année 1966.

Au mois de février 1966, il présente sa première collection, portée par des mannequins aux pieds nus<sup>56</sup> et composée de douze « robes importables en matériaux contemporains » dans un salon de l'hôtel Georges V<sup>57</sup>. Quelques mois plus tard, une nouvelle collection de Rabanne consterne les médias : les modèles faits en Rhodoïd sont présentés par les danseuses du Crazy Horse Saloon, un cabaret de strip-tease.

En utilisant des formes élémentaires et en employant des matières non conventionnelles pour le vêtement, Rabanne remet en question non seulement la relation entre le corps et le vêtement, mais aussi tout le système de production des vêtements<sup>58</sup>.

Entouré d'une équipe professionnelle, il mêle le papier à des matières nobles comme la fourrure, la broderie et les plumes pour inventer une multitude de procédés de confection. Il est admis à la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne en 1971.

---

55. François Boucher, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 1996, p. 414-416.

56. Lydia Kamitsis, *Paco Rabanne*, Paris, Assouline, 1998, 80 p.

57. Expression utilisée par Paco Rabanne lui-même pour les robes réalisées en aluminium et en plexi-glas. Les mannequins ont défilé au son de la musique de Pierre Boulez, *Le Marteau sans maître*.

58. Les robes réalisées à l'aide de pastilles en Rhodoïd ou en aluminium et assemblées avec des anneaux n'ont aucunement besoin d'une confection traditionnelle. De même, les vêtements moulés *Giffo* ont été réalisés par pulvérisation du plastique dans des moules spécialement conçus pour ce projet.

Depuis le tout début, tant par les modèles présentés<sup>59</sup> que par leurs mises en scène, ses défilés font référence à la performance et nourrissent les controverses aussi bien dans les médias qu'auprès du public. En 1974, en invitant Grace Jones, Rabanne suscite une autre polémique en engageant le premier mannequin noir et androgyne pour présenter des vêtements de haute couture. Ce précédent, après quelques saisons, devient une tendance généralisée et est aujourd'hui, une norme.

La première exposition consacrée à l'ensemble de l'œuvre de Paco Rabanne a lieu au musée de la Mode de Marseille, en juin 1995.

En 1977, Rabanne est reconnu pour sa créativité et reçoit l'Aiguille d'or. En 1990, c'est le Dé d'or de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne qui lui est attribué pour sa collection printemps-été. En 1988, on lui décerne la Caméra d'or au festival de Cannes pour le film *Salaam Bombay* qu'il avait produit avec Mira Nair.

---

59. Lydia Kamitsis, *Paco Rabanne : les sens de la recherche*, Paris, Maison Lafonte, 1996, p. 109-124.



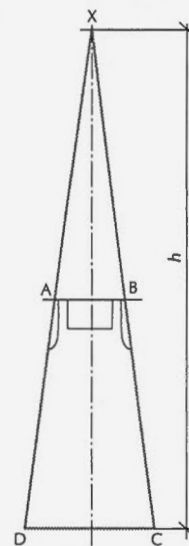
### Paco Rabanne : Mini-robe métallique, Paris, 1967

Cette robe<sup>60</sup> (*Illustration n° 52*), qui fait partie de la collection printemps-été 1967, témoigne de la nouvelle approche vestimentaire non conformiste proposée par Paco Rabanne au cours des années 1960. Définie comme mini-robe à bretelles avec une encolure carrée, elle fait référence à une tunique aux lignes légèrement évasées. Sa confection repose sur le principe des mailles où des formes géométriques en aluminium poli sont réunies par des anneaux métalliques. Le corsage et les bretelles, également en aluminium, sont composés d'éléments carrés contenant parfois des petits cercles contrastants appliqués sur cinq des sept rangées de carrés du corsage et sur tous les éléments des bretelles. Cet assemblage de formes circulaires crée un motif géométrique qui impose un rythme régulier et accentue en même temps la forme du corsage. Les trapèzes aux surfaces lisses qui composent la jupe s'agrandissent à chaque rangée suivant un rythme soutenu. La conception de cette robe, tant au niveau de la matière utilisée que de la confection, remet en question le vêtement conventionnel.

La robe mise à plat évoque, à première vue, la forme d'un trapèze allongé (A,B,C,D). Cependant, sa forme finale a été édifiée sur un triangle virtuel



*Illustration n° 52*  
P. RABANNE,



MINI-ROBE MÉTALLIQUE  
*Illustration n° 53*

ascendant (X,C,D) (*Illustration n° 53*) et la dimension de sa base (D,C) s'inscrit pratiquement quatre fois dans sa hauteur (*h*).

En partant de la forme trapézoïdale (A,B,C,D) (*Illustration n° 54*) et suivant les lignes extérieures des bretelles, la structure rectangulaire allongée (A,B,c,d) à laquelle se juxtaposent deux triangles rectangles ascendants (A,d,D et B,C,c) semble évidente.

La forme de chacun des éléments métalliques trapézoïdaux de la jupe (*Illustration n° 55*) est perforée aux quatre coins. Les deux perforations supérieures suggèrent un rectangle allongé entre deux triangles rectangles ascendants. Le triangle et le rectangle originaux de la robe ou de chacune de ses composantes sont les principaux indices de la clé de la composition.

La structure de la robe est composée d'éléments métalliques reliés par un système d'anneaux. Chaque groupe de cinq anneaux crée des espaces libres entre les éléments de la tunique et assure son articulation, voire sa *souplesse*. Ainsi, du point de vue de la confection de la robe, le système d'anneaux agit à titre de couture formelle et les espaces entre les éléments agissent à titre de couture virtuelle. En misant sur la notion du plein et du vide, la fonction même de la couture, élément essentiel de la confection et de la structure d'un vêtement, est remise en question.

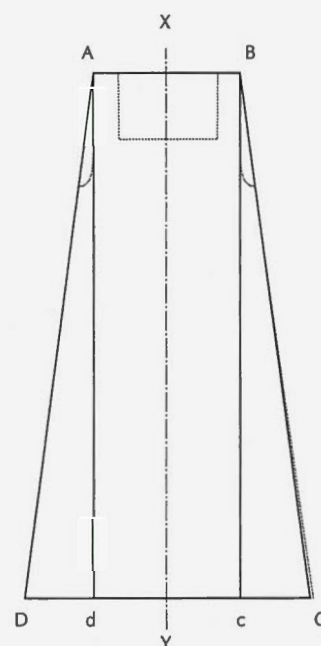


Illustration n° 54  
CLÉ

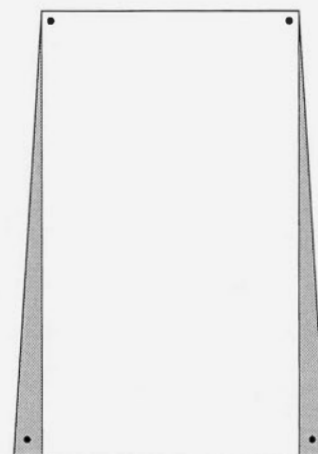
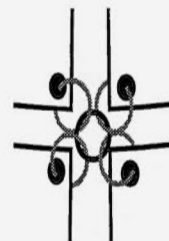


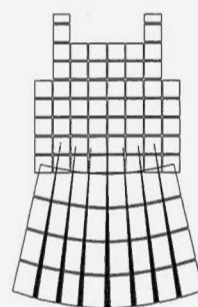
Illustration n° 55  
CLÉ, SUITE

L'assemblage de tous les éléments successifs de la robe par ce système d'anneaux (*Illustration n° 56*) rend la forme circulaire responsable de la structure porteuse de la robe. L'importance du cercle dans la composition est confirmée par les détails ronds retrouvés sur le corsage et les bretelles. Les anneaux qui relient les trapèzes de la jupe créent des espaces libres entre les éléments et forment ainsi des triangles isocèles virtuels. Ces anneaux imposent également un rythme régulier. Finalement, les éléments métalliques réfléchissent la lumière à chaque geste ou mouvement du corps. Les onze rangées d'éléments superposés, mis à part les bretelles correspondant à la hauteur de la tunique, sont dressées sur la forme d'un rectangle étiré pour le corsage et d'un trapèze allongé pour la jupe (*Illustration n° 57*). Des quinze séries d'éléments superposés verticalement, six composent le devant et sept le dos de la tunique. Chacune des parties latérales de la tunique est composée de deux séries de sept éléments, dont les trois correspondant au corsage forment un rectangle et les quatre correspondant à la jupe sont deux trapèzes identiques au devant et au dos de la tunique.

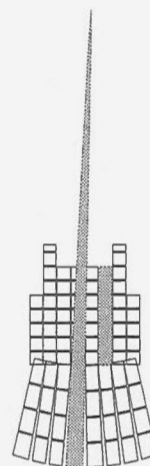
Tous les éléments métalliques disposés sur une surface plane, l'un à côté de l'autre (*Illustration n° 58*), démontrent que le corsage est formé de rectangles virtuels allongés et que la jupe est dressée sur des triangles isocèles ascendants. En conclusion, trois formes géométriques élémentaires organisent la forme finale et la structure de la robe : le cercle, le carré et le trapèze.



*Illustration n° 56*  
STRUCTURE



*Illustration n° 57*  
FORMES ORIGINALES



*Illustration n° 58*  
FORMES VIRTUELLES  
DE LA STRUCTURE

### Mario Pani (1911-1993)

Né au Mexique, puis marqué par la culture occidentale lors d'un très long séjour en Europe, Mario Pani revient à Mexico après avoir obtenu un diplôme en architecture de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris en 1934.

Inspiré par les idées de Le Corbusier, il adapte son savoir-faire sur le plan de l'architecture, de la sociologie et de la culture à la réalité mexicaine<sup>61</sup>. La plupart de ses projets réalisés au Mexique respectent le langage fonctionnaliste et libèrent l'architecture locale du style colonialiste tout en l'adaptant au climat et en utilisant les matériaux locaux. Parmi ses premiers projets, celui de l'hôtel Reforma de Mexico, réalisé en 1936, témoigne de son approche formelle et plastique où l'enseignement fonctionnaliste de Le Corbusier et les normes occidentales sont adaptés à la réalité locale.

Les projets réalisés au cours des années 1940 confirment le talent et le sens de l'innovation de Pani, ce qui l'amène à réaliser d'importantes commandes gouvernementales, dont celle de l'urbanisation de la ville de Mexico<sup>62</sup>.

Pani collabore, tant sur le plan théorique<sup>63</sup> que pratique, avec d'autres architectes mexicains comme Jesus Garcia Collantes, Luis Ramos et Enrique del Moral<sup>64</sup>. Il s'intéresse à la nécessité de renouveler le langage formel de l'architecture mexicaine, à l'emploi des matériaux modernes et à la conception d'une nouvelle urbanisation qui solutionnera le problème de surpopulation de Mexico. Il est aussi le premier à intégrer dans l'urbanisation de Mexico des œuvres d'artistes mexicains

---

61. Michel Ragon, *op. cit.*, p. 21 – 27.

62. Louis de Malave, Florita Z. et Louie de Irizarry, *Mario Pani, the architect*, Monticello, Ill.: Vance Bibliographies, [1983], 6 p.

63. Il est l'un des initiateurs de la revue mexicaine d'architecture *Arquitectura Mexico* (1938).

64. Clive Bamford Smith, *Builders in the sun: five Mexican architects*, New York, Architectural Book Pub. Co. c. 1967. p. 139.

considérées essentielles pour l'identité nationale; il transmet ses idées en architecture et en art en tant que professeur d'architecture à l'Université de Mexico<sup>65</sup>.

À partir de 1948, il participe au projet public des premiers complexes d'habitation collective destinés aux fonctionnaires et, quelques années plus tard, à la construction de la Cité Universitaire. Il s'intéresse également à l'application du nouveau langage architectural et des nouvelles tendances sociales au cours du projet d'urbanisation de Mexico. Ces tendances, traduites par la proposition de créer des villes satellites pour occuper les terrains désaffectés de Mexico, se manifestent particulièrement dans le projet Nonoalco-Tlatelolco (1959)<sup>66</sup> réalisé pour résoudre le problème de plus en plus urgent de surpopulation de la ville de Mexico et pour revaloriser la zone nord-est de la capitale.

Le programme d'urbanisation comprend, pour 80 000 habitants, des logements avec tous les services connexes et un système routier. La tour Tlatelolco, dominante de la nouvelle ville satellite où logeront les bureaux de la Banque nationale, un centre commercial et des appartements, témoigne du travail avant-gardiste de Pani tant du point de vue plastique et structural que fonctionnel. Du point de vue formel, l'usage de formes géométriques élémentaires, telles le triangle et le rectangle, conduit à une modernité accrue par l'emploi de matériaux comme le verre et l'acier, permettant des jeux de lumière qui renforcent l'aspect contemporain de l'édifice. Le principe du mur-rideau supporté par des losanges en béton armé reliés au pignon du toit permet à Pani de concevoir l'édifice le plus haut de Mexico qui sera, au cours des années 1960, le symbole du Mexico moderne.

---

65. François Chaslin, « Mario Pani », in *Dictionnaire des Architectes*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1999, p. 563-564.

66. Leonardo Benevolo, *op. cit.*, p. 253.

Ce projet d'urbanisation, dont les voies de circulation, les services et les espaces de verdure répondent parfaitement au modernisme et à l'individualisme grandissant de la société mexicaine, confirme l'approche visionnaire de Pani par rapport aux problèmes des métropoles modernes.

Très prolifique, Pani poursuit son travail d'architecte, d'urbaniste, ainsi que de consultant en réalisant surtout des projets d'habitation comme le Plateros dans la ville de Mexico, développement résidentiel pour 20 000 habitants, mais il s'occupe également de projets comme celui du Musée de la Science et celui du pavillon de droit, tous deux pour l'Université de Mexico.

Pani est décoré de la médaille d'or au cours du VII<sup>e</sup> congrès panaméricain d'architecture à Cuba (1950); du Prix National des Sciences et des Arts (1986); du Grand Prix d'Académie Nationale d'Architecture, Mexico (1987) et finalement, il devient membre honoraire de la Société mexicaine de géographie et de statistiques en 1992<sup>67</sup>.

---

67. Kenneth Frampton, *op. cit.*, p. 139- 147.



## Mario Pani : Tour Nonoalco-Tlatelolco, Mexico, 1962

Le projet de la tour commerciale Nonoalco-Tlatelolco (*Illustration n° 59*) a été réalisé par Mario Pani et Luis Ramos en 1964. Cette tour, construite sur le site d'un quartier industriel désaffecté, fait partie d'une commande publique visant à loger 70 000 habitants près du centre de Mexico. D'une dimension inusitée, ce projet urbain comprend un gratte-ciel, de nombreux méga-immeubles d'habitation, des services connexes et un système routier réalisé selon les règles de l'architecture fonctionnaliste. Bien que la plupart des immeubles aient été endommagés lors du tremblement de terre de 1985, la tour Nonoalco-Tlatelolco est toujours l'exemple par excellence de l'architecture mexicaine moderne des années 1960. Placée à l'extrémité du quartier Tlatelolco, la tour, d'une hauteur de 127 m, est dressée sur le plan d'un hexagone. Sa forme en triangle isocèle fait référence à un fer de lance<sup>68</sup>. Ses 24 étages abritent des appartements<sup>69</sup>, un centre d'achat, une banque, des services publics et un des plus importants carillons au monde, composé de 47 cloches. (*Illustration n° 60*).

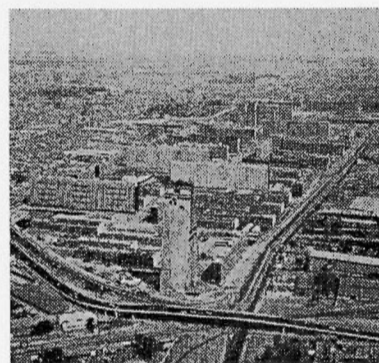


Illustration n° 59

M. PANI,  
TOUR NONOALCO- TLATELOLCO

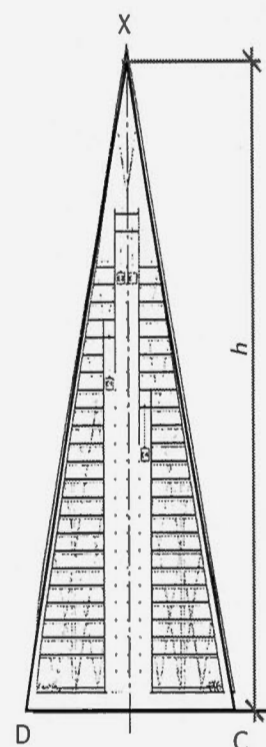


Illustration n° 60  
FORME ORIGINALE

68. Mario Pani et associés architectes, « Restructuration d'un secteur de Mexico Nonoalco-Tlatelolco », *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, n° 109, septembre 1963, p. 14-15.

69. Les appartements sont situés entre le 6<sup>e</sup> et le 21<sup>e</sup> étage.

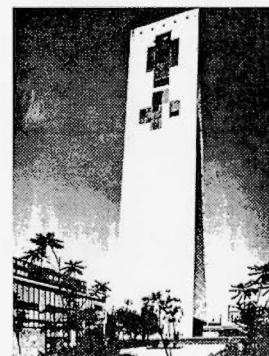
L'ossature des façades nord et sud est marquée par des éléments linéaires parallèles aux murs en pente et forme des losanges qui sont partiellement responsables de la structure porteuse de l'édifice (*Illustration n° 61*). Les cadres en aluminium, placés en relief sur l'ossature des façades nord et sud, dictent les rectangles de la fenestration. Les murs en pente, en béton armé et composés de deux membranes, l'une de 12 cm à l'extérieur et l'autre de 8 cm à l'intérieur, sont soutenus par quatre piliers qui assurent en partie la rigidité du bâtiment et la structure porteuse de la tour<sup>70</sup> (*Illustrations n° 62 et n° 63*).

La reconstruction graphique de la façade sud de la tour montre que sa forme finale a été tracée sur un triangle isocèle ascendant (X,C,D) dont la dimension de la base s'inscrit deux fois et demie dans sa hauteur (*h*) (*Illustration n° 64*).

À partir de la ligne (A,B), correspondant à la base du pignon de la tour, la présence d'un trapèze (A,B,C,D) surmonté d'un triangle isocèle (A,X,B) se manifeste. Ce trapèze peut être décomposé en un rectangle (A,B,c,d) et en deux triangles rectangles (A,d,D) et (B,C,c) suivant la partie centrale de la tour où sont situés les ascenseurs et les escaliers.



*Illustration n° 61*  
STRUCTURE, MUR NORD



*Illustration n° 62*  
STRUCTURE, MUR EST



*Illustration n° 63*  
STRUCTURE, SUITE

70. Louise Noelle, *Mario Pani, 1911-1993 : la visión urbana de la arquitectura*. Mexique, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura de la UNAM : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Catalogue de l'exposition, 2000, 71 p.

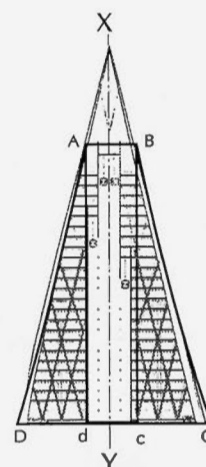


Le dessin graphique de la façade sud illustre également des losanges qui, composés de deux triangles isocèles et réunis par leur base, se répètent à chaque huit étages.

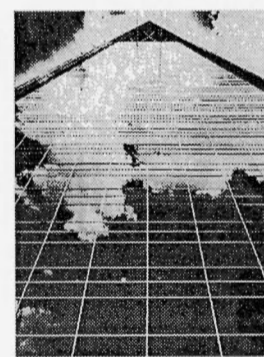
La surface de la façade sud de la tour est parée de motifs rectangulaires en relief formés par le cadre des fenêtres de l'édifice. Réalisées selon le principe du mur-rideau en aluminium et en verre antisolaire, les fenêtres agissent comme des miroirs reflétant la lumière et le paysage urbain environnant (*Illustration n° 65*).

Ainsi, le triangle qui définit la forme globale de la façade sud de la tour et le rectangle qui en organise la surface sont les principaux éléments de la conception de l'édifice et les clés de la composition.

Trois éléments sont responsables de la structure porteuse de l'édifice : les murs en pente, les piliers de soutien et les losanges formels (voir *Illustrations n° 62 et n° 63*). Les murs en pente, perforés à quelques endroits et recouverts de mosaïque italienne, assurent la rigidité du bâtiment et font partie de la structure porteuse, au même titre que les quatre larges piliers de soutien renforcés d'acier en leur centre, qui répondent aux exigences antisismiques. Les murs en pente conçus à partir de trois surfaces planes de forme triangulaire, dont celle du centre correspond à un triangle isocèle descendant, sont faits de béton lisse. Pour la façade, les losanges formels, également en béton armé, d'une hauteur correspondant à huit étages, renforcent la structure de chacun des étages (voir *Illustration n° 61*). Cette structure interne, divisée par la dalle de chaque étage, forme des triangles isocèles ou des trapèzes



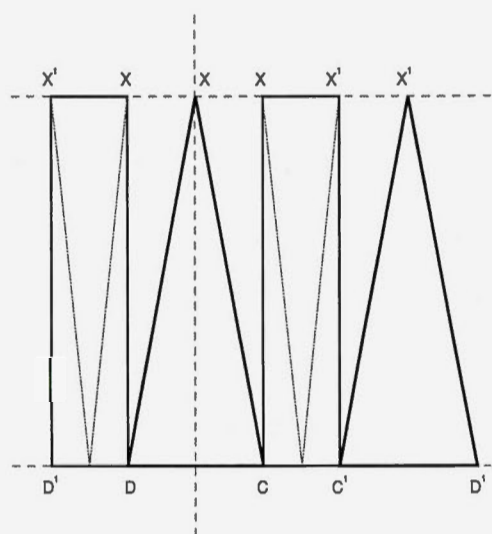
*Illustration n° 64*  
FORME ORIGINALE,  
CLÉ



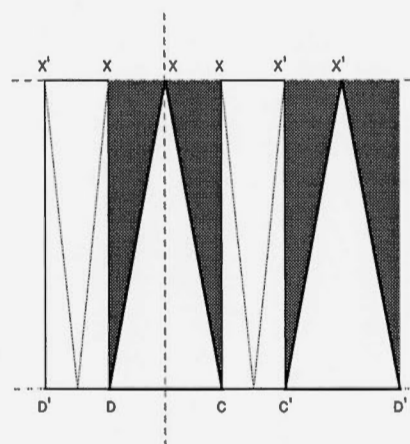
*Illustration n° 65*  
FAÇADE NORD

aux proportions du triangle et du trapèze originaux de la façade. Puis, au sommet de la façade, un espace est dégagé où un motif en losange est mis en valeur par l'absence de fenestration. Par contre, deux éléments verticaux de la structure et deux autres horizontaux, toujours en aluminium, divisent la hauteur et la largeur du pignon en trois parties, fractionnant ainsi les trois losanges en triangles rectangles et isocèles.

Le treillis d'aluminium de la surface vitrée de la façade est composé de la répétition d'un gros rectangle et de deux petits correspondant à la hauteur d'un étage (voir *Illustration n° 63*). Tant par les fenêtres en verre teinté que par les formes linéaires d'aluminium entre chaque surface vitrée, le motif en damier domine la façade trapézoïdale de la tour. Le graphisme en aplat des quatre façades de la tour forme le rectangle  $(X^I, X, D, D^I)$  suivi du triangle  $(X, C, D)$  et du rectangle  $(X, X^I, C^I, C)$ , qui aboutissent au triangle de la façade nord  $(X^I, D^I, C^I)$ . Ainsi, la figure formelle des deux façades correspond à un triangle isocèle ascendant et les deux autres façades, de forme rectangulaire, contiennent deux triangles rectangles ascendants séparés par un triangle isocèle descendant (*Illustration n° 66*).



*Illustration n° 66*  
STRUCTURE GLOBALE DÉCOMPOSÉE



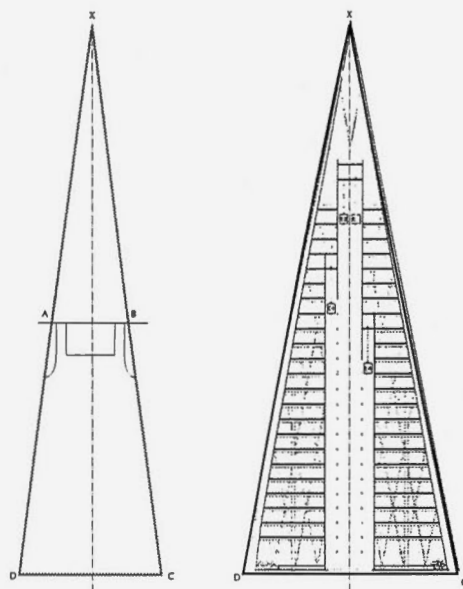
*Illustration n° 67*  
FORMES VIRTUELLES DE LA STRUCTURE

Puisque les formes virtuelles qui se dressent entre chacune des façades (*Illustration n° 67*) renvoient à des triangles rectangles descendants, les formes triangulaire et rectangulaire organisent la composition de la tour Nonoalco-Tlatelolco, tout comme pour la tunique de Paco Rabanne.

### Points de convergence

Ici, les convergences répertoriées entre la tunique de Rabanne et la tour Nonoalco-Tlatelolco, en grande majorité d'ordre formel et plastique, ne sont que partielles, mais révélatrices. La forme originale triangulaire, virtuelle pour la mini-robe et formelle pour la tour, est à l'origine de la conception des deux objets (*Illustration n° 68*).

Le motif en damier, issu des éléments métalliques de la robe, rappelle celui de la fenestration de la façade de la tour. Les espaces virtuels entre chacun des éléments pour la robe et les lignes formelles du treillis en aluminium pour la façade de la tour dictent le motif en damier. Dans la robe, ces éléments reposent sur le carré pour le corsage et le trapèze pour la jupe, contrairement au motif du damier de la tour qui repose exclusivement sur la forme du rectangle. Les matières de base, l'aluminium pour la robe et le verre encadré d'aluminium pour la tour, produisent un effet réverbérant semblable.



*Illustration n° 68*  
POINTS DE CONVERGENCE

Du point de vue formel, le triangle virtuel de la robe, formé par le prolongement des lignes extérieures des bretelles, correspond aux proportions du triangle formel de la tour tout autant qu'au triangle formé par son pignon. Chacun de ces deux triangles isocèles est composé de deux triangles rectangles et d'un rectangle renvoyant à la composition même de la tunique (*Illustration n° 69*).

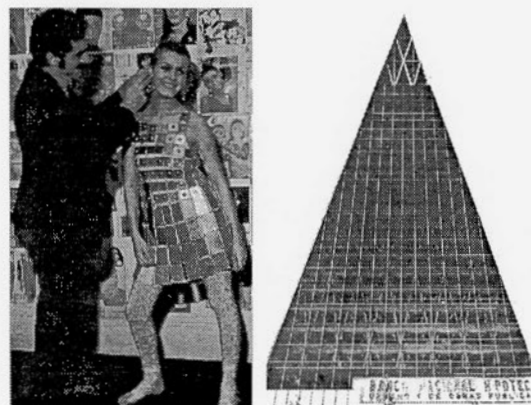


Illustration n° 69

POINTS DE CONVERGENCE, SUITE

Le système d'anneaux qui relie les éléments métalliques de la mini-robe devient responsable des espaces libres créés entre eux. On peut ainsi considérer que les anneaux raccordent les éléments sans pour autant en faire une entité. Par contre, la structure de la tour Nonoalco est composée de murs en pente qui sont renforcés par des piliers et des losanges en béton armé, formant ainsi une structure rigide entière. Ainsi le damier de la robe est formé d'espaces linéaires virtuels, tandis que celui de la tour est façonné par les éléments linéaires formels de la fenestration. En somme, la robe est comme le négatif de la tour, dans la mesure où ses éléments transparents correspondent aux éléments opaques et solides de la tour. Il existe également des divergences formelles et plastiques issues de la présence du cercle et du trapèze dans la mini-robe de Rabanne.

Même si Rabanne a appelé sa collection *Les robes importables*, l'emploi de métal pour la confection du vêtement remet en question la notion conventionnelle de protection offerte par l'étoffe. Pour la tour, la notion archétypale de la protection est certainement assurée, mais le béton, le métal et le verre sont, à cette

époque, répertoriés en tant que matériaux modernes. Finalement, l'utilisation du métal pour la confection de la robe privera celle-ci de l'empreinte du corps sur le vêtement, contrairement à la tour qui, comme pour tout objet architectural, sera modifiée et remodelée dans le temps par « les activités humaines »<sup>71</sup>.

---

71. André Rénier, *Nature et lecture de l'espace architectural*. in *Sémiotique de l'espace*, Paris, Éditions Denöel/Gonthier, 1979, p. 45-59.

## CHAPITRE IV

### CONTEXTE GÉNÉRAL DES ANNÉES 1970

Au cours des années 1970, même si la population mondiale continue d'augmenter, il est certain que dans les pays industrialisés, la pilule contraceptive et l'entrée progressive des femmes sur le marché du travail contribuent à une baisse du taux de natalité. Cependant, la population urbaine augmente et exige plus de services connexes dont les postes sont majoritairement comblés par des femmes, ce qui est dans la suite logique de l'élan économique des années 1960 qui ont vu une arrivée massive de celles-ci sur le marché du travail. Il est certain que ce grand nombre d'emplois découle aussi du phénomène de l'hédonisme qui encourage la surconsommation.

Dès le début des années 1970, même si la situation économique paraît encore satisfaisante, plusieurs événements entraînent des changements politiques, économiques et sociaux. Parmi ceux-ci, les plus importants sont sans doute la suspension de la convertibilité de l'or en dollar par Nixon en 1971, entente fixée depuis 1944, ainsi que la guerre des Six Jours<sup>1</sup> entre Israël et les États arabes qui, en 1973, mène à la hausse du prix du pétrole. L'humiliant retrait des Américains du Vietnam en 1973 permet à plusieurs communautés du monde de croire en elles-mêmes et en la reconnaissance d'une identité nationale, même face

---

1. Appelée aussi la guerre éclair du Kippour par le fait que le conflit eut lieu en octobre, le mois de la fête de Yom Kippour.

à une grande puissance. À la suite de cette défaite, plusieurs mouvements sociaux américains, par exemple le mouvement Greenpeace s'insurgeant contre les essais nucléaires, démontrent qu'il est possible de triompher du pouvoir établi en gagnant les faveurs de l'opinion publique.

À partir de l'année 1974, l'inflation et la récession touchent la majorité des pays industrialisés et influencent forcément la mode et l'architecture. La population occidentale prend conscience de l'accumulation des objets produits industriellement au cours des années précédentes, ce qui marque le début d'une conscientisation des méfaits de la pollution sur l'environnement et du gaspillage des ressources non renouvelables. La récession perturbe également la vie des sociétés occidentales : le progrès technique, tout en démocratisant le transport aérien et terrestre et en favorisant aussi les échanges interculturels, facilite l'accès à l'information et modifie la perception du temps et des distances géographiques. Ainsi, la diffusion par les médias des informations entourant les recherches scientifiques, les découvertes technologiques ou les nouveautés culturelles, devient l'outil par excellence de la société occidentale. Considérée en tant que société de consommation, cette société de mieux en mieux informée réclame constamment un renouveau dans tous les domaines de la vie, ce qui se traduit par une recherche au niveau des formes et de l'esthétique des objets menant directement à un éclatement stylistique dans la mode et l'architecture.

### Première vague de créateurs de mode

La situation économique florissante des pays occidentaux occasionne, à la fin des années 1960 et durant la première partie des années 1970, une consommation accrue de produits industriels faisant apparaître, pour la mode, différentes lignes de prêt-à-porter. La demande de vêtements à caractères de plus



en plus divers stimule les recherches stylistiques à tous les niveaux de création et entraîne des changements profonds et irréversibles<sup>2</sup>.

Les collections du prêt-à-porter de luxe, de plus en plus appréciées par le public, entraînent dans leur sillage la vente de lignes de vêtements conçues par les stylistes indépendants. Ainsi, ces derniers connaissent un début de notoriété au même titre que les couturiers des maisons de haute couture.

La mode de prêt-à-porter<sup>3</sup>, tout en consolidant sa position en tant que produit de création, donne une occasion exceptionnelle aux stylistes de talent de faire connaître leurs collections. D'autre part, de nouvelles générations de consommateurs, détachées des anciens codes vestimentaires, acceptent toute forme de nouveauté. Appartenant à cette nouvelle génération, les stylistes indépendants ne prennent pas vraiment en considération la qualité de l'étoffe ni la perfection de la coupe, mais se servent du vêtement pour véhiculer des messages à travers lesquels le porteur peut manifester son appartenance idéologique ou son individualité unitaire tout comme son rejet des valeurs bourgeoises<sup>4</sup>.

Plusieurs industriels, de plus en plus conscients des nouvelles avenues du prêt-à-porter et du potentiel économique des vêtements auxquels on associe une signature, proposent une collaboration avec certains stylistes. Sans être obligés de faire partie d'une entreprise et tout en étant dégagés du fardeau de la production de leurs collections, ces stylistes peuvent se consacrer entièrement à la création. Ce type d'entente permet aux industriels de s'approprier le monopole sur la confection d'un très grand nombre de collections, quelle qu'en soit la qualité.

---

2. François Boucher, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 1996, p. 414-418.

3. Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 145-151.

4. *Ibid.*, p. 126-138.

Parmi les industriels, ceux de la compagnie Mendès<sup>5</sup> sont les initiateurs de la société Créateurs & Industriels, dont le rôle est la supervision des contrats et le suivi du travail jusqu'à la distribution des collections. En 1973, avec l'initiative des industriels impliqués, le magasin Créateurs & Industriels<sup>6</sup> ouvre ses portes en exposant les travaux des créateurs de vêtements, de bijoux et même de meubles. Même si la société Créateurs & Industriels devra disparaître quelques mois après sa création, sa gestion des affaires entre les deux parties aura permis d'apporter à cette génération de stylistes une reconnaissance officielle qui aura marqué l'histoire de la mode des années 1970. Le gouvernement français, tout comme les industriels, conscient du prestige de la mode sur la scène internationale et du potentiel économique d'une griffe, intervient auprès de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne pour attribuer aux stylistes indépendants un statut professionnel à l'intérieur des structures de la mode parisienne, instaurées depuis 1943. À la fin de 1973, la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne révisé ses lois et réunit, sous le nom de la Fédération Française de la Couture, du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode, les différentes branches de l'industrie du vêtement. Le fonctionnement de cette nouvelle organisation repose sur des règles<sup>7</sup> aussi rigoureuses que celles qui ont été imposées aux maisons de haute couture en 1947.

C'est ainsi que les stylistes indépendants, considérés de nos jours comme les créateurs de la première vague, sont institutionnellement reconnus. En 1975, la Fédération Française de la Couture, du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode accepte que la candidature des stylistes étrangers travaillant à Paris soit prise en compte<sup>8</sup>.

---

5. Didier Grumbach, *Histoires de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 216-219.

6. *Ibid.*, p. 225.

7. Le principal but que se sont fixé toutes les griffes regroupées est de cultiver leur identité et de promouvoir la création. in Didier, Grumbach, *op. cit.*, p. 165.

Les stylistes de la nouvelle génération multiplient leurs recherches en collaborant avec des artistes ou des protagonistes de différents groupes sociaux et culturels pour proposer des collections basées sur des formes classiques tout en exploitant des matières inhabituelles. Parmi eux, certains stylistes<sup>9</sup> combinent de manière tout à fait déroutante un ensemble de formes extrêmement classiques appartenant à différents registres<sup>10</sup>. Leur esthétique influence même les recherches des couturiers<sup>11</sup> qui, toujours soumis aux exigences des maisons de couture, tentent de renouveler le registre formel et plastique de leurs collections de prêt-à-porter.

L'apparition de différents niveaux de création, s'adressant à la femme professionnelle ou au foyer, à l'adolescent ou au jeune adulte, génère une nouvelle forme de distribution afin de toucher une clientèle plus diversifiée. Comme les magasins conventionnels ne veulent pas dérouter leur clientèle fidèle avec de nouveaux modèles de vêtement qui ne leur sont pas destinés et que la jeune génération ne veut pas s'habiller dans ces magasins, les boutiques de mode se multiplient. Ces nouveaux espaces de vente, munis d'un aménagement sommaire, sont étroits et on n'y retrouve plus les services d'un conseiller en habillement. Les propriétaires de ces boutiques, étant souvent eux-mêmes stylistes indépendants, réunissent des collections de vêtement appartenant à la même stylistique. Ainsi, on assiste à la multiplication des réseaux de distribution qui, au cours de la décennie, définira la nouvelle structure de la mode et ses différents niveaux de création.

---

8. Ainsi, les premiers stylistes, comme Kenzo ou Miyake, se voient attribuer le titre de créateur et initient l'Occident à la culture particulière du vêtement oriental.

9. Il s'agit des premières collections de Jean-Paul Gaultier.

10. Vêtements folkloriques, lingerie fine, uniformes militaires, etc.

11. Marc Bohan qui conçoit des vêtements mariant avec une grande rigueur l'innovation et le classicisme ou Yves Saint Laurent avec le tailleur pantalon, la tenue saharienne ou les robes qui reproduisent les toiles de Mondrian.

Les recherches stylistiques foisonnent également au détriment de l'évolution des formes du vêtement. Les innovations touchent peu la construction même du vêtement pour s'effectuer essentiellement à la surface de celui-ci par de nouvelles associations de pièces vestimentaires ou par l'emploi de nouvelles matières. Les salons du prêt-à-porter, tout comme les foires et les expositions consacrées à sa production, font que l'industrie de la mode du prêt-à-porter français s'institutionnalise et devient une organisation de mieux en mieux synchronisée.

On peut considérer deux périodes distinctes de la mode des années 1970<sup>12</sup> : la première, entre 1970 et 1974, reprend les thèmes de la fin des années 1960, marqués par des vêtements tapageurs de la mode des années 1900, ainsi que par la mode d'inspiration exotique. Cette tendance, issue du besoin de maîtriser les idées et les valeurs de la fin de la période de radicalisme culturel des années 1960, gagne progressivement toutes les couches sociales pour devenir un phénomène de masse. La seconde période, de 1975 jusqu'au début des années 1980, correspond aux tendances vestimentaires qui s'orientent vers une stylistique plus conservatrice. Ces tendances se partagent entre un mouvement en réaction à la surconsommation de biens matériels et un autre, en pleine crise du pétrole, qui se caractérise par l'utilisation de vêtements usagés, glanés au grenier ou au marché aux puces. Une autre tendance, propre aux maisons de haute couture, est marquée par des références à différentes périodes historiques, mais elle exige cependant l'élégance liée à l'esthétique bourgeoise.

Marqués par les exagérations tant au niveau de la forme que des dimensions, les vêtements des années 1970 violent systématiquement les convenances et les règles établies du goût vestimentaire et refusent toute recherche de nouvelles

---

12. Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 145-165.

avenues. Par conséquent, on peut considérer que la mode hétéroclite des années 1970 témoigne du choc intergénérationnel et, par la multiplication des styles, provoque l'éclatement stylistique de la mode.

### Éclatement stylistique en architecture

Durant la première moitié des années 1970, les événements politiques, économiques et sociaux changent le cours de l'histoire mondiale et, par le fait même, celui de l'architecture. L'architecture des années 1970 s'inscrit dans la recherche d'une nouvelle forme stylistique et dans l'application des solutions structurales proposées au cours de la décennie précédente. Bien que la modernisation de l'architecture se soit faite sous la pression de l'industrie de la construction, elle sert toujours à contrer la pénurie de logements due à la récente croissance démographique<sup>13</sup>. En Europe, dans toutes les nouvelles constructions, l'ensemble des services connexes qui font partie de l'urbanisme devient, au cours des années 1970, indissociable de l'architecture. La prédominance technologique dans la construction des édifices détruit l'environnement historique et naturel à un tel point qu'il s'avère nécessaire d'établir un contrôle rigoureux des nouvelles réalisations, tant du point de vue stylistique et formel que de leur dialectique avec l'architecture environnante<sup>14</sup>; pour la première fois, on s'interroge sérieusement sur la pollution, le gaspillage et la destruction de l'environnement<sup>15</sup>.

13. Benevolo Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne. 4. L'inévitable éclectisme (1960-1980)*, Paris, Dunod, 1999, p. 85-118.

14. L'intérêt porté à l'architecture ancienne n'était pas assez fort pour assurer sa sauvegarde tant que le mouvement moderne n'eut pas donné aux vieux quartiers une valeur de continuité spatiale.

15. En 1972, le Club de Rome publie son rapport *Les limites de la croissance* qui traite aussi bien de l'environnement que du manque de contrôle et de régulation des grands systèmes. Puis, en 1976, lors d'une réunion du Conseil de l'Europe à Berlin, trois approches sont proposées : maintenir des quartiers de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, reconnaître des constantes morphologiques urbaines et finalement, étudier le seuil d'incompatibilité entre la structure d'un tissu urbain et la fonction qui va lui être attribuée.

Or, pour répondre à la modernisation grandissante de l'industrie de la construction, l'électronique, responsable de la diffusion des images, est exploitée pour répertorier l'ensemble des réalisations des années 1960. Cet outil, qui devait définir les formes les plus couramment utilisées et proposer une homogénéité formelle, c'est-à-dire donner une direction en termes de style à l'architecture, ne fait qu'alourdir le répertoire formel existant d'une multitude d'images assemblées sans avoir été sélectionnées ni analysées en fonction de l'innovation stylistique, formelle ou technologique. « Ainsi se répète, à grande échelle, la crise des formes des premiers produits industriels du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle: comme il n'existe pas de méthode efficace pour sélectionner des produits toujours plus nombreux et renouvelés, la production tombe fatalement sous le coup des lois du marché qui nivellent toutes les références formelles et les brassent constamment<sup>16</sup> ».

Un phénomène similaire se produit aux États-Unis dès le début de la décennie, où la pression des médias soumis aux lois du marché incite à une prolifération de nouvelles constructions, à la recherche d'un style inédit ou d'une influence stylistique établie. Déjà, en 1969, un premier groupe, nommé le *Groupe des Cinq*<sup>17</sup>, applique systématiquement le *style international* dont la caractéristique est d'extraire, à partir de différents modèles du passé, des éléments extrêmement hétéroclites sans tenir compte ni de l'architecture ni de la nature environnantes.

En Europe, tout au long des années 1970, certains architectes entreprennent des recherches stylistiques dans différentes voies dont certaines correspondent à celles du *Groupe des Cinq*; d'autres étudient l'élégance des solutions formelles en architecture en misant sur les progrès techniques qui se manifestent grâce aux structures légères. D'autres, encore, proposent, en guise d'ultime

16. Leonardo Benevolo, *op. cit.*, p. 86.

17. Peter Eisenmann (né en 1932), Michael Graves (né en 1934), Charles Gwathmey (né en 1938), John Hejduk (né en 1929) et Richard Meier (né en 1934).

référence, un répertoire formel complexe qui englobe toutes les définitions du classicisme.

En ce qui concerne Piano & Rogers, ils remportent le concours du Centre Pompidou grâce à l'utilisation de structures légères alliant l'éphémère et le permanent. Il en est de même avec le projet de Norman Foster qui, en collaboration avec Buckminster Fuller, ingénieur américain de grand renom, exploite également les structures légères pour le projet du Sainsbury Center for Visual Arts (1978), qui complète de manière magistrale l'ensemble des édifices de l'université d'East Anglia de Lasdun. Par leurs réalisations, qui font références aux structures porteuses des usines, ils participent à l'avènement d'un nouveau style architectural qui sera nommé *high-tech*<sup>18</sup>.

D'autres projets aussi représentatifs des années 1970 sont réalisés par des architectes de notoriété internationale tels Aldo Rossi ou son disciple tessinois Mario Botta, qui choisissent le classicisme en mettant en évidence les valeurs de la dimension urbaine de l'architecture. C'est le cas du cimetière de Modène ou du Théâtre du Monde par Rossi ou encore des maisons particulières de Botta.

Toujours en Europe, des architectes à peine plus jeunes, Maurice Culot et Léon Krier, se réfèrent au classicisme de manière soutenue afin d'être reconnus en tant que groupe opposé au modernisme<sup>19</sup>. Puis, Bob Krier, architecte luxembourgeois, reclassifie le répertoire académique prémoderne et l'utilise dans l'ensemble de ses présentations théoriques et de ses réalisations, tout comme Ricardo Bofill qui régénère avec une aisance remarquable le mode de l'architecture néo-académique dans des projets à grande échelle jusque-là réalisés presque entièrement en sol espagnol.

---

18. Peter Buchanan, *The Architectural Review*, n° 1037, juillet 1983, p 43.

19. Leonardo Benevolo, *op. cit.*, p. 122-151.



Vers la fin des années 1970, les jeunes architectes américains, tels Robert Stern ou Charles Moore, atteignent une harmonie stylistique en oscillant entre l'académisme classique et moderne dans des réalisations à petite échelle.

Pour leur part, les historiens des années 1970 cumulent les recherches pour démontrer l'impact du classicisme sur l'architecture récente, classicisme qui se manifeste universellement tant au niveau de la forme qu'à celui des motifs et des ornements, permettant ainsi de le qualifier de style international.

Sans apporter quelque solution précise et homogène en matière de style, cet inventaire des avenues de l'architecture des années 1970 témoigne des diversités du langage qui puise dans un passé bien défini et dans un patrimoine formel de l'architecture dominé par la floriture. Ce langage reprend l'hypothèse de Venturi<sup>20</sup> à l'effet que toute forme d'ornement, de métaphore, de détail décoratif, tend à remettre en question l'actualité de l'architecture jusqu'à son éclatement en produisant, vers la fin des années 1970, un style totalement éclectique.

#### Marc Bohan (1926- )

Après avoir terminé le lycée Lakanal à Sceaux en 1944, Mark Bohan apprend le métier de modéliste auprès de son père. Il commence sa carrière en tant qu'assistant styliste chez Robert Piquet puis poursuit son expérience d'assistant à la maison Molyneux. En 1954, il devient styliste en chef de la maison Patou, où il travaille jusqu'en 1958. La même année, il est engagé chez Dior pour concevoir les collections de la maison Dior à Londres et à New York. En 1960, Bohan remplace Yves Saint Laurent, qui dessinait les collections de la maison

---

20. Robert Venturi, *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Liège, Pierre Mardaga, éditeur, 1987, p. 137-168.

depuis la mort de Dior, et crée jusqu'en 1989 des collections haute couture et prêt-à-porter féminines.

Au cours de ses trente ans de travail comme styliste en chef pour la maison Dior, Bohan a su combiner l'innovation et le classicisme du vêtement féminin jusqu'à introduire l'allure jeune dans les vêtements de haute couture. Dans sa conception des vêtements pour de nouvelles collections, il se réfère tantôt aux formes classiques, tantôt aux costumes de différentes époques ou encore réinterprète des vêtements sortis de son enfance et considère que, pour renouveler des formes vestimentaires, il faut d'abord maîtriser la coupe et la structure des vêtements déjà existants et les réinterpréter pour la mode actuelle.

C'est grâce à lui que la maison Dior<sup>21</sup> est la première parmi toutes les maisons de couture de tradition à présenter dans sa collection de 1966 de longs pardessus ouvrant sur des minijupes<sup>22</sup>. De même, sa collection d'hiver, composée de manteaux et de robes en tweed ainsi que de longues bottes noires, est inspirée du film *Docteur Jivago*, et sera reprise comme tendance pendant quelques années par l'industrie de la mode.

Son apport à la promotion de la culture française et de la haute couture dans le monde lui a valu la distinction de Chevalier de la Légion d'Honneur du gouvernement français en 1979. Pour rendre hommage à l'ensemble de ses créations, le prince de Monaco le décore de l'Ordre de Saint-Charles en 1985.

---

21. Marie-France Pochna, *Dior*, Paris, Éditions Assouline, 1996, p. 57-61.

22. Collectif sous la direction de Bruno Remaury, *Dictionnaire de La Mode au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1996, p. 77.

### Marc Bohan pour Christian Dior : Robe de mariée, Paris, 1975-1976

Cette robe de mariée (*Illustration n° 70*) en laine blanche a été réalisée par Marc Bohan pour la maison Christian Dior en 1975 et fait partie de la collection automne-hiver 1975-1976.

D'inspiration moyenâgeuse<sup>23</sup> (*Illustration n° 71*) avec une broderie au motif médiéval, la robe est composée d'un corsage à taille empire, de manches caf-tan avec pinces plis à la tête et d'une jupe à plis ouverts allant jusqu'à la cheville. Un capuchon fait partie intégrante de la robe. Des bandes richement brodées de fil doré placées aux bretelles et à la taille empire soulignent la partie centrale de la broderie du corsage.

La mise à plat de la robe permet de constater qu'elle a été conçue à partir d'une forme géométrique allongée, composée de trois rectangles virtuels superposés (A,B,C,D; E,F,G,H et I,J,K,L) (*Illustration n° 72*). Le rectangle A,B,C,D correspond aux dimensions du capuchon, le rectangle E,F,G,H à celles du corsage, y compris la bande de taille, et le rectangle I,J,K,L à celles de la jupe. La hauteur ( $h$ ) du rectangle original ( $A^I$ ,  $B^I$ ,  $K$ ,  $L$ ) correspond pratiquement à quatre fois et demie sa largeur ( $L,K$ ).



Illustration n° 70

M. BOHAN,  
ROBE DE MARIÉE



Illustration n° 71

MOTIF DÉCORATIF  
XIII<sup>E</sup> SIÈCLE

23. La chasuble est une longue tunique ajustée sur le torse et qui s'évase à partir de la taille. « Dans les représentations figurées, la variété des manches, ajustées ou flottantes, avec ou sans coudières pendantes, évasées en ailes ou ouvertes sous les bras, n'indique peut-être pas toujours un changement dans le nom du vêtement, mais elle en modifie assez la forme pour en rendre l'identification difficile. » in François Boucher, *op. cit.*, p. 144-145.

La hauteur du rectangle central E,F,G,H s'inscrit pratiquement quatre fois et demie dans celle du rectangle inférieur I,J,K,L et une fois et demie dans la hauteur du rectangle supérieur A,B,C,D. Les deux rectangles supérieurs s'inscrivent pratiquement deux fois dans la hauteur du rectangle inférieur. Quant à la largeur du rectangle supérieur, elle s'inscrit approximativement une fois et demie dans celle du rectangle inférieur. L'effet de verticalité de la robe est confirmé par la configuration du capuchon, des bandes brodées du corsage, des multiples plis de la jupe et des plis partant de la tête des manches.

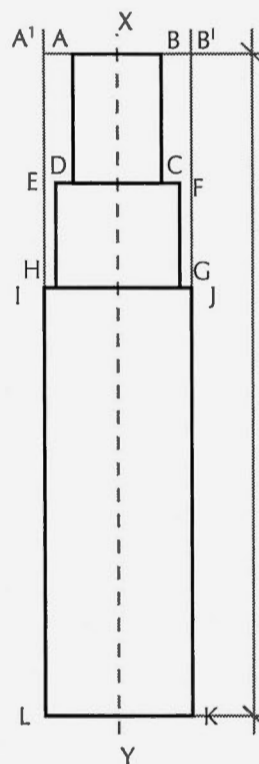


Illustration n° 72  
FORMES ORIGINALES

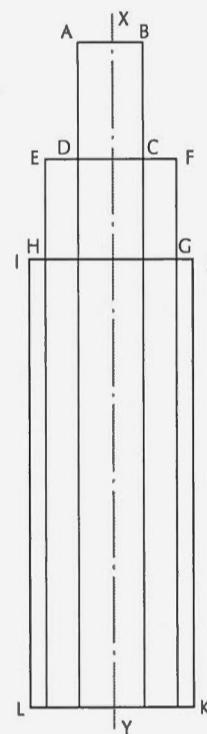


Illustration n° 73  
CLÉ

Les lignes résultant du prolongement des côtés A,D; E,H et B,C; F,G des deux rectangles supérieurs jusqu'à la base L,K du rectangle inférieur forment également une série de rectangles allongés (*Illustration n° 73*) qui accusent la verticalité de la composition et évoquent un rythme similaire à celui produit par les plis de la jupe. La présence soutenue de la forme du rectangle laisse croire que ce dernier est la clé de la composition. En effet, le rectangle E,F,G,H correspondant au devant du corsage est, tant par son emplacement que par sa stabilité, principalement responsable de la structure de la robe. La broderie, en plus de sa fonction ornementale, contribue à la rigidité du corsage, contrairement à tous les autres éléments de la robe qui accentuent sa fluidité.

Le capuchon, dont la forme originale est délimitée par le rectangle A,B,C,D, est cousu sur la ligne courbe de l'encolure reliant les points  $D^I, D, D^I, C^I, C, C^I$ ; les manches caftan sont montées suivant les deux lignes verticales ( $E, H, H^I, E^I$  et  $F, G, G^I, F^I$ ) qui correspondent aux coupes mêmes du corsage. Les coutures des deux pans de la jupe sont situées sur les latérales suivant les lignes I,L et J,K. La technique d'assemblage de la robe est aisée grâce aux formes simples du corsage, des manches et de la jupe (voir *Illustration n° 72*).

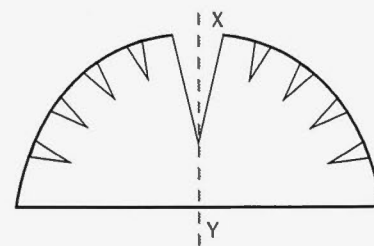


Illustration n° 74  
CAPUCHON

L'étalement à plat de tous les éléments de la robe fait voir que la forme finale du capuchon s'inscrit dans un demi-cercle (*Illustration n° 74*). On a retiré de l'étoffe du capuchon un grand triangle directement sur l'axe de symétrie et ajouté quatre petits triangles virtuels (les pinces) de part et d'autre, ce qui permet de l'assembler avec l'encolure du corsage et de parfaire la tombée du tissu.

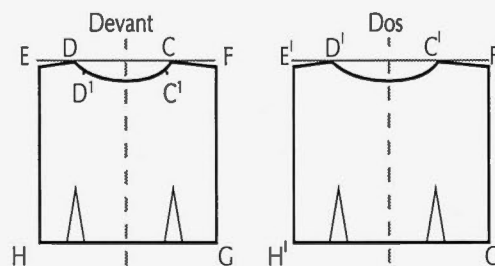


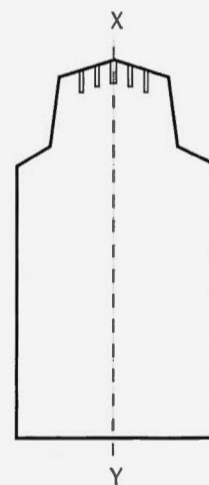
Illustration n° 75  
CORSAGE, DEVANT ET DOS

Le corsage s'inscrit dans le rectangle original E,F,G,H pour le devant de la robe et le rectangle  $E^I, F^I, G^I, H^I$ , légèrement plus étendu, pour le dos. Dans la partie supérieure, sur la ligne E,F et  $E^I, F^I$ , les courbes (D,C et  $D^I, C^I$ ) forment l'encolure de la robe. Sur chacune des lignes H,G et  $H^I, G^I$ , deux triangles indiquent la position des deux pinces fermées qui complètent la forme globale du corsage (*Illustration n° 75*).

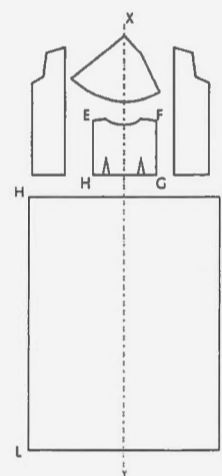
Les manches caftan sont bâties à partir d'un rectangle surmonté d'un polygone où une série de parallélipèdes sert à indiquer l'endroit où les pinces plis doivent être confectionnées (*Illustration n° 76*). La jupe à pinces ouvertes exige pour la fabrication de chacun des deux pans trois fois la largeur I,J du rectangle original.

Parmi les formes qui composent la robe, deux sont conçues à partir d'un rectangle et répétées à deux reprises pour former le corsage et la jupe de la robe; une troisième forme, créée à partir d'un demi-cercle, profile le capuchon et une quatrième, élaborée à partir du rectangle surmonté d'un polygone, contourne une manche.

Les figures sont étalées sur une pièce d'étoffe selon leur position une fois la robe confectionnée. Le corsage et la jupe qui sont taillés sur le droit fil du tissu sont placés suivant la longueur du tissu<sup>24</sup>, de sorte que la ligne inférieure du corsage est mise en parallèle avec la ligne de taille de la jupe. Les manches sont pliées suivant leur axe de symétrie et placées de chaque côté du corsage. Le capuchon, confectionné d'une seule pièce, doit être taillé sur le biais de l'étoffe, plié suivant son axe de symétrie et placé au-dessus de l'encolure du corsage (*Illustration n° 77*).



*Illustration n° 76*  
MANCHE



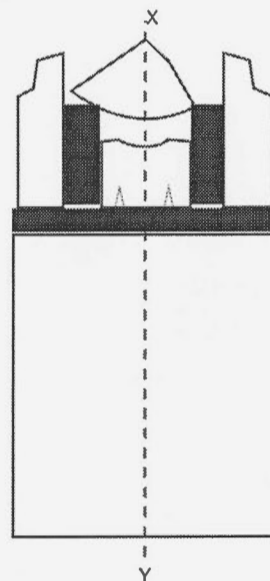
*Illustration n° 77*  
STRUCTURE  
GLOBALE  
DÉCOMPOSÉE

24. La largeur du lainage utilisé pour confectionner la robe était de 180 cm. Information obtenue lors de l'entretien téléphonique avec madame Soizic Pfaff, le 11 mai 2000.

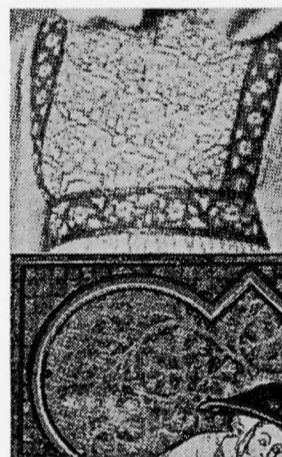
Puisque les parties du patron de la robe correspondent à des figures géométriques simples, la structure de la robe est, elle-même, élémentaire. C'est également le cas du capuchon qui, grâce à l'opération de pliage, devient une forme en pointe ascendante.

Les formes virtuelles qui se dressent entre les figures du corsage (*Illustration n° 78*), de la jupe et des manches correspondent à des formes géométriques de base. Un rectangle horizontal, très étroit, est situé entre le bas du corsage, les extrémités des manches et la taille de la jupe. Deux autres rectangles verticaux identiques de part et d'autre de l'axe de symétrie occupent la place entre les latérales du corsage suivant la longueur des manches caftan.

La direction des lignes formées par les plis de la jupe et des manches indique la partie centrale de la composition, à savoir le corsage, qui est mis en valeur par la broderie (*Illustration n° 79*). Cette robe reconduit donc deux concepts : la fluidité, produite tant par le capuchon que par les plis des manches et de la jupe ; la rigidité, évoquée par le plan brodé des bretelles et de la taille Empire.



*Illustration n° 78*  
FORMES VIRTUELLES  
DE LA STRUCTURE



*Illustration n° 79*  
MOTIF DE LA BRODERIE

Aldo Rossi (1931-1997)

Après avoir terminé ses études en architecture à l'École polytechnique de Milan, Aldo Rossi collabore entre 1955 et 1964 à la revue *Casabelle* où il publie des textes critiques sur le modernisme en architecture. Il devient un des



principaux théoriciens du mouvement italien néo-rationaliste<sup>25</sup>. C'est à partir de cette collaboration que Rossi élabore, en 1966, sa *théorie typomorphologique*, où il propose de considérer la ville comme une œuvre chargée de valeurs symboliques et où la mémoire collective laisse son empreinte tant sur une succession de styles architecturaux que sur l'urbanisme même de la ville. Il applique également sa théorie dans sa pratique et conçoit des objets architecturaux en respectant la mémoire environnante de la ville. C'est ainsi que Rossi évoque l'idée de la *ville analogue*, c'est-à-dire d'une inévitable reconstruction des lieux et des éléments architecturaux dans leurs nouvelles formes par des architectes d'aujourd'hui<sup>26</sup>. Selon le critique François Chaslin, « l'architecture de Rossi évoque le rationalisme intransigeant et le caractère monotone qui se traduit par application de motif répétitif et scandé<sup>27</sup> ».

Les motifs employés par Rossi, tels le triangle, le cube, le cylindre et le cône, lui permettent d'appliquer à l'architecture un style tantôt à connotation historique, tantôt naïf, où le métal, la brique et le bois sont ses matériaux de prédilection.

Rossi utilise également de façon soutenue un certain nombre d'images : certains rappelant son enfance, par exemple les toits en pignon, les drapeaux et les girouettes de tôle; d'autres encore tirées de son imagination, comme des théâtres vides, des escaliers menant nulle part ou des cabines de plage<sup>28</sup>.

---

25. Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne. 2. Naissance de la cité moderne (1900-1940)*, Paris, Éditions Casterman, 1991, p. 136-144.

26. Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1988, p. 72-94.

27. François Chaslin, « Aldo Rossi », in *Dictionnaire des Architectes*, Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel, 1999, p. 591-592.

28. Aldo Rossi, *op. cit.*, p. 71-76.

Parmi les projets les plus représentatifs de Rossi, il faut mentionner le cimetière San Catalde de Modène construit entre 1971 et 1984, ainsi que l'hôtel de ville de Borborrico réalisé entre 1983 et 1989.

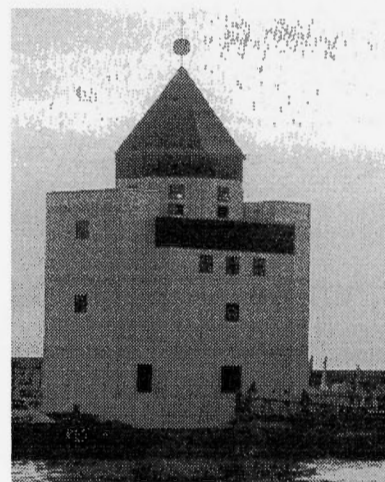
Le projet du Théâtre du Monde conçu en 1979 pour la Biennale de Venise fut un travail expérimental où Rossi exploita les analogies et les correspondances entre Venise et la barge flottante installée en face de la ville.

Après avoir reçu le prix Pritzker en 1990, il conçut des projets internationaux, tels celui du musée de Vassivière entre 1988 et 1991 ou celui du musée de Maastricht entre 1989 et 1991, dont le style et le caractère artistique priment sur la fonction utilitaire du bâtiment.

### Aldo Rossi : Théâtre du Monde, Venise, 1979

Le Théâtre du Monde conçu par Aldo Rossi pour la Biennale de Venise de 1979 est une construction édifiée sur une barge flottante accostée à la lagune Punta della Dogane<sup>29</sup> entre le canal de la Giudecca et Venise (*Illustration n° 80*). Ce complexe a été détruit quelques temps après la biennale<sup>30</sup>.

Pour réaliser ce projet, Rossi s'impose un programme qui repose sur trois aspects : concevoir un espace utile et facilement accessible, faire apparaître le volume de l'objet architectural en



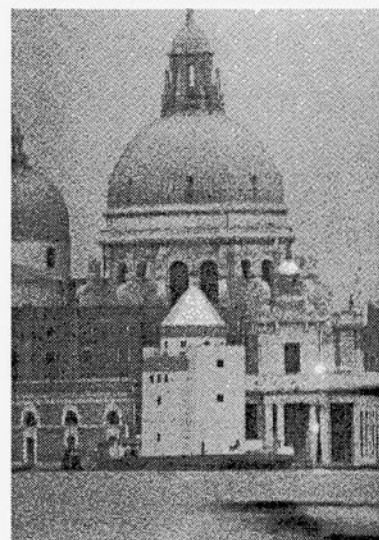
*Illustration n° 80*  
A. ROSSI, THÉÂTRE DU MONDE

29. Aldo Rossi, *op. cit.*, p. 126.

30. Après la biennale, le Théâtre du Monde a été déplacé sur les côtes d'Adriatique près de Dubrovnik (Yougoslavie) pour être définitivement détruit quelques mois plus tard.

accord avec les volumes et les formes de l'architecture vénitienne (*Illustration n° 81*), et, finalement, édifier un théâtre sur l'eau<sup>31</sup>. Selon Rossi, ce dernier élément est le plus important, car il étend les frontières de la ville à l'intérieur même de la barge.

Le volume du théâtre est composé de trois parties distinctes : la première comprend la partie centrale de l'édifice ancré sur la barge, les cages d'escaliers enfermées dans les parallélépipèdes et juxtaposées à la forme principale, ainsi que le balcon situé au-dessus des cages d'escalier; la seconde partie comprend la forme de la tour et la troisième est composée du toit chapeauté par une petite sphère et un triangle. Le plan graphique de la façade inscrit la première partie dans un carré et dans deux rectangles juxtaposés, la deuxième contient également un rectangle et,



*Illustration n° 81*  
ARCHITECTURE VÉNITIENNE

finally, the third part includes a triangular form. The materials used for the construction of the theatre and the barge are wood and metal. The roof of the theatre is painted metal in green, in contrast with the sphere and the small flag at the summit made of copper-colored metal. The facades have been executed in natural wood slats using the same technique as that which would traditionally be used for the construction of lighthouses. The balconies and those of the tower have been built following the same technique and painted blue, with a shade identical to that used to highlight the form and the location of the doors and windows. Finally, on the hull of the barge, made of metal and also painted blue, a assembly of wood pieces

31. Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi, architecture 1959-1987*, Milan – Paris, Electa Moniteur, 1986, p. 152-162.

pour y former le plancher sous lequel se trouvent les éléments qui servent de fondations et les ancrages des tendons de la structure de l'édifice.

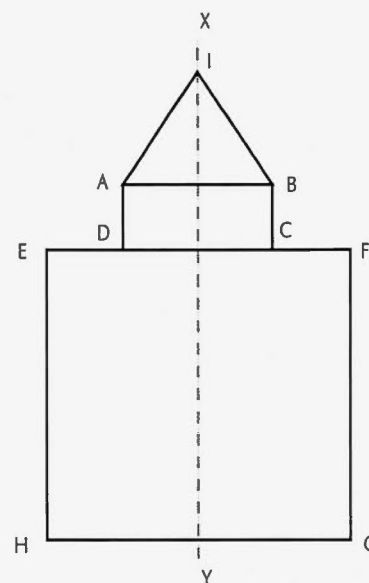
Le volume du théâtre, tant dans son ensemble que dans ses parties – par exemple la tour, le toit ou même le corps du bâtiment – renvoie à la volumétrie et à la stylistique de l'architecture environnante. D'après Rossi, l'emploi des lattes de bois pour les quatre façades et pour la tour rappelle pour sa part l'aspect éphémère du projet ainsi que son appartenance à la mer.

Une certaine verticalité de la composition est évoquée tant par les lattes des façades que par la tour et le toit octogonal dont la pointe est chapeautée de deux éléments décoratifs. Quant aux fenêtres, elles sont percées à différents niveaux et offrent en spectacle soit la lagune, soit le canal de la Giudecca, ou Venise. Grâce à une lumière pénétrante, l'ombre de la croix apparaît sur le plancher de la scène qui se limite à un couloir reliant une fenêtre et une porte<sup>32</sup>. La scène, dont la longueur est accentuée par cette ombre, est visible à partir des trois étages en galerie, une fois l'espace intérieur franchi. Par conséquent, la composition linéaire de la scène s'oppose à la conception centrale de l'extérieur, soulignée par la ceinture des galeries et par la forme inclinée du toit, bâti sur un plan octogonal.

---

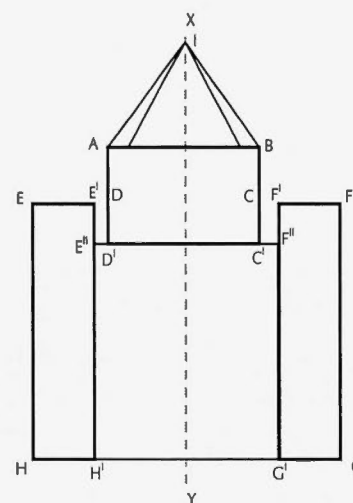
32. *Ibid.*, p. 154.

Le dessin graphique de la façade où est située la porte donnant accès à la scène permet de constater que sa forme finale a été érigée à partir de deux rectangles superposés (A,B,C,D) et (E,F,G,H) qui ont été coiffés d'un triangle isocèle I,B,A (*Illustration n° 82*). Le rectangle inférieur E,F,G,H est deux fois plus large que le rectangle A,B,C,D et sa hauteur est quatre fois et demie plus importante. La hauteur du rectangle A,B,C,D s'inscrit pratiquement deux fois dans celle du triangle I,B,A, alors que la hauteur du triangle et du rectangle A,B,C,D équivaut pratiquement à la largeur A,B et s'inscrit dans le rectangle inférieur pratiquement deux fois.



*Illustration n° 82*  
FORMES ORIGINALES

Une analyse plus attentive de la composition révèle la présence de trois rectangles plus petits s'inscrivant dans le rectangle original E,F,G,H : les rectangles  $E, E^I, H^I, H$  et  $F^I, F, G, G^I$  qui correspondent aux cages d'escaliers, juxtaposés au corps de l'édifice, soit le rectangle  $E^{II}, F^{II}, G^I, H^I$ . Le triangle I,B,A du toit de la tour est composé de quatre triangles isocèles, plus petits (*Illustration n° 83*). Ainsi, la clé de la composition doit correspondre à une des deux formes déjà répertoriées, hypothèse d'autant plus plausible que toute la



*Illustration n° 83*  
CLÉ

construction repose sur ces deux formes. Puisque des lattes rectangulaires couvrent la majorité de la surface des façades, le rectangle est la véritable clé de la

composition du théâtre. D'une largeur approximative de 30 cm, les lattes de bois, y compris celles qui recouvrent les huit faces de la tourelle, possèdent des dimensions similaires et sont d'une longueur qui équivaut à environ la hauteur d'un étage.

Pour assurer la stabilité de la construction érigée sur une barge, Rossi emploie une structure de poteaux assise sur un *sabot* de bois massif et renforcée par les éléments métalliques que forment les escaliers et les paliers. L'ensemble de cette structure est complété par des tendons en métal qui garantissent la *souplesse* de l'édifice par rapport aux mouvements de la barge (*Illustration n° 84*). L'élément essentiel de l'ossature repose sur des poteaux de bois de 16 cm de largeur, renforcés par des croix de Saint-André là où ils atteignent les paliers métalliques.

La base de toute la structure, le *sabot*, est fixée au fond de la barge et forme à partir du plancher une sorte de gradin à cinq rangées. D'autres tendons en métal ont été installés derrière les façades et dans la partie supérieure de la tour pour consolider l'ensemble. La structure porteuse du théâtre repose alors sur un principe de construction élémentaire où son plan correspond à une composition centrale. C'est de cette manière que l'architecture du théâtre rejoint celle « des églises primitives et de l'architecture byzantine du VI<sup>e</sup> siècle où le plan central fut adopté pour les principaux édifices ecclésiastiques. Ces églises incorporaient d'ailleurs un axe longitudinal secondaire<sup>33</sup>. »

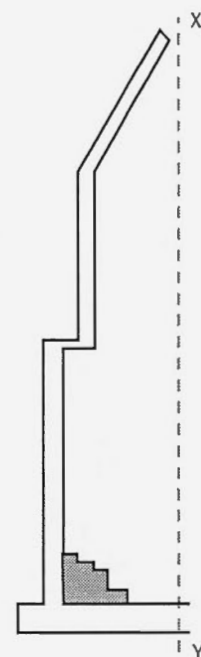


Illustration n° 84  
STRUCTURE ET  
SES ÉLÉMENTS

33. Christian Norberg-Schulz, *La signification dans l'architecture occidentale*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1977, p. 119.

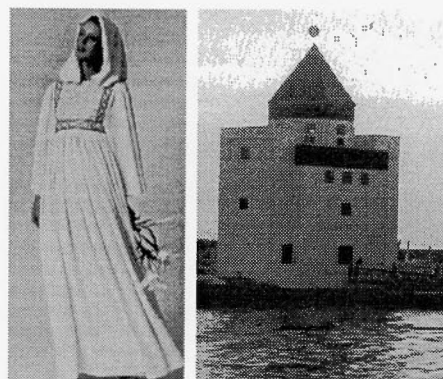
Il demeure que la forme globale du Théâtre du Monde possède des traits de l'architecture romane, même si Rossi insiste sur le fait qu'elle fait référence aux phares de la Nouvelle-Angleterre<sup>34</sup>.

### Points de convergence

Si la robe de mariée de Bohan s'inspire du costume féminin du début du Moyen Âge, tant par la forme que par le motif brodé, la structure du théâtre de Rossi s'apparente à cette robe par sa forme et ses éléments plastiques, comme une tour médiévale (*Illustration n° 85*).

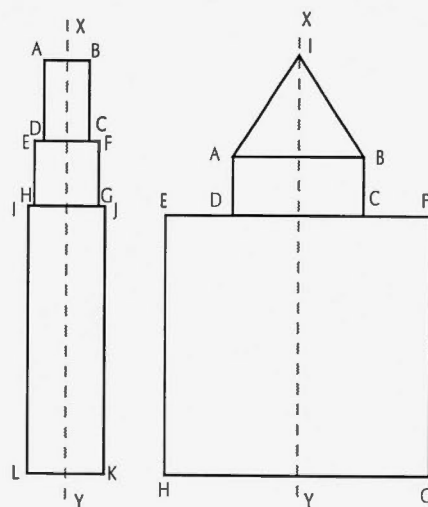
La composition de la robe repose sur trois rectangles superposés et celle du théâtre sur deux rectangles superposés coiffés d'un triangle (*Illustration n° 86*). Les éléments utilisés pour construire les formes finales aussi bien de la robe que du théâtre s'avèrent simples et fondamentaux, tout comme le système de la structure porteuse qui permet de les ériger dans l'espace.

La mise à plat de la robe laisse voir la partie centrale de la composition qui s'inscrit dans un carré (le corsage orné de la broderie),



*Illustration n° 85*

POINTS DE CONVERGENCE



*Illustration n° 86*

POINTS DE CONVERGENCE, SUITE

34. Aldo Rossi, *op. cit.*, p. 126.



de même le dessin graphique de la façade principale du Théâtre du Monde laisse voir pour sa forme centrale, un carré (le corps du théâtre et les cages d'escaliers).

Dans le plan de coupe de la robe, les deux manches se juxtaposent au corsage central. Les deux rectangles allongés juxtaposés à la pièce centrale du théâtre abritent les escaliers menant au balcon et aux galeries des étages supérieurs, d'où il est possible d'apercevoir la scène. Ainsi, grâce à la position symétrique des manches par rapport à l'élément central, le corsage, manifeste une certaine réciprocité avec les cages d'escaliers du théâtre. De plus, l'aspect plastique de la robe, résultant de l'effet linéaire produit par les pinces plis partant de la tête des manches et de la taille de la jupe, renvoie à la composition linéaire des façades de l'édifice.

Le capuchon a été bâti à partir du cercle alors que le toit du théâtre, qui correspond à une forme octogonale, s'inscrit dans un cercle virtuel. Pour le capuchon, huit pinces participent à la confection du volume final du morceau; huit triangles isocèles ont été cousus sur le segment courbé afin de l'ajuster avec l'encolure. Pour l'édification du toit du bâtiment, huit facettes en forme de triangles isocèles ont été réunies en un point commun.

Le motif linéaire des pinces plis de la jupe et des manches de la robe renvoie aux quatre façades du théâtre où un motif linéaire est évoqué par les lattes de bois montées sur l'ossature de la structure porteuse. Finalement, l'effet de fluidité des plis de la jupe trouve son équivalence dans le théâtre grâce au reflet des motifs verticaux des lattes sur l'eau.

La forme originale des deux objets est composée de trois figures superposées. Les proportions de chacune des parties de la robe rappelle celles qui sont utilisées pour la conception du théâtre. Le corsage, élément central de la robe qui relie toutes ses composantes, est responsable, avec la broderie, de la rigidité de la

structure, tout comme l'est le corps du théâtre renforcé par les tendons métalliques. La composition plastique de la robe résultant des plis des manches et de la jupe peut être mise en parallèle avec l'effet plastique du théâtre obtenu grâce aux lattes verticales des façades du théâtre. Puis l'influence historique, qui se manifeste dans la robe par sa forme et ses proportions, se révèle également dans la conception centrale du plan du théâtre ainsi que dans sa volumétrie.

### Popy Moreni (1947- )

Après avoir complété ses études à l'Istituto Nazionale d'Arte, Moda e Costume de Turin en 1964, Popy Moreni est engagée chez *Mafia*, bureau de tendances dirigé par Maïme Arnodin<sup>35</sup>. À partir de 1967, elle s'occupe, sous la direction de Françoise Vincent-Ricard, du service de la création et des styles de la mode féminine chez Promostyl, autre bureau de tendances. Six ans plus tard, elle ouvre son propre bureau conseil destiné aux industriels du textile, du prêt-à-porter et de la décoration. Son expérience, ses études dans le domaine du vêtement et ses racines familiales artistiques l'amènent à lancer sa propre griffe et à ouvrir une boutique dans le quartier des Halles pour exposer ses premières pièces<sup>36</sup>. C'est également dans cet espace qu'elle présente sa première collection à la presse en 1979.

Tout en signant ses propres collections, Moreni en dessine d'autres pour des compagnies de vente par correspondance, *La Redoute* et *3 Suisses*, pour lesquels elle est chargée de concevoir les collections pour femme et pour enfant ainsi que celle pour le linge de maison.

---

35. Collectif sous la direction de Bruno Remaury, *op. cit.*, p. 455-456.

36. Ses parents sont comédiens.

À partir de 1983, Popy Moreni s'installe dans une nouvelle boutique qu'elle aménage elle-même place des Vosges. Exploitant depuis sa première collection le thème de la Commedia dell'Arte, elle s'inspire du costume traditionnel de Colombine, puis du motif de losanges ou de rayures d'Arlequin et de Pantalon<sup>37</sup>. C'est ainsi que la collerette de Colombine devient son accessoire de prédilection et la signature de ses créations.

D'autres recherches de Moreni portant sur l'image du corps de la femme, entamées au cours des années 1970, sont considérées aujourd'hui comme avant-gardistes. Tout en conservant une dimension théâtrale<sup>38</sup> à ses créations, elle aborde la question du genre en parant la femme de pièces raffinées et ingénieuses ou, à l'opposé, d'éléments qui sont à la limite de la provocation, opposant ainsi deux concepts : l'androgynie et la vulgarité. Le corps de la femme imaginé par Moreni devient un objet occulté ou mis aux enchères. Bien que les zones érogènes soient dissimulées, le reste du corps est couvert de matières transparentes qui lui confèrent une image provocatrice. Moreni poursuit rigoureusement ses recherches en maintenant un répertoire de pièces de plus en plus restreint, une gamme chromatique hors tendances, une sensibilité accrue pour l'essence même des matières et une simplification allant jusqu'à l'origine des formes vestimentaires.

En 1985, le nom *Les Colletteres de Popy Moreni* est choisi pour l'exposition qui lui est consacrée à la Galerie des Femmes à Paris. Elle est invitée à participer aux expositions collectives *Les Années 80* en 1989-1990 et *Mode et Liberté* en 1992, toutes deux au Musée des Arts de la Mode et du Textile de Paris. Pour son apport

---

37. *Colombine* – personnage de la comédie italienne, fille de Cassandre et de Pantalon, courtisée par des vieillards amoureux; femme ou maîtresse d'Arlequin. *Arlequin* – personnage comique, vêtu d'un costume traditionnel : masque noir, chapeau gris, habit bigarré et qui, de la scène italienne, est passé à celle de presque tous les théâtres d'Europe. *Pantalon* – personnage masculin de la comédie italienne, originaire de Venise.

38. Didier Grumbach, *op. cit.*, p. 147-160.

à la mode française et pour sa démarche créative, Popy Moreni est honorée en 1986 par le gouvernement français, alors qu'elle reçoit le titre de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Finalement, en 1993, une rétrospective de son œuvre s'étendant sur trente années de carrière est présentée à Paris à la mairie du III<sup>e</sup> arrondissement.

### **Popy Moreni : Combinaisons transparentes, Paris, 1976**

Faisant partie de la collection printemps-été 1976 (*Illustration n° 87*), ces combinaisons de Popy Moreni témoignent de son approche avant-gardiste, tant par le choix du modèle, qui ressemble au vêtement masculin associé au travail physique, que par l'usage de matières inattendues par rapport à la finalité usuelle d'une combinaison. Même si les deux figures font preuve de nouvelles recherches stylistiques, c'est la combinaison portée par le mannequin de droite qui fera ici l'objet de l'analyse.



*Illustration n° 87*

P. MORENI, COMBINAISONS TRANSPARENTES

Réalisée en plastique transparent (P.V.C.), la partie supérieure de la combinaison comprend un corsage semi-ajusté, des empiècements aux épaules, des manches dolman et un col officier ; la partie inférieure, séparée par une ceinture confectionnée également en P.V.C. et dont la boucle est ornée de strass, est un pantalon aux jambes droites<sup>39</sup>.

La forme semi-ajustée du corsage est le résultat de la coupe qui suit les latérales alors que la médiane de ce corsage est complétée par une longue pièce de type rabat qui dissimule en partie l'ouverture de la combinaison. Une coupe franche a été pratiquée dans les larges manches dolman à partir des poignets jusqu'aux coudes. Le devant des jambes du pantalon, précisément à la hauteur des chevilles, est taillé en arrondi pour couvrir partiellement le dessus des pieds (*Illustration n° 88*).

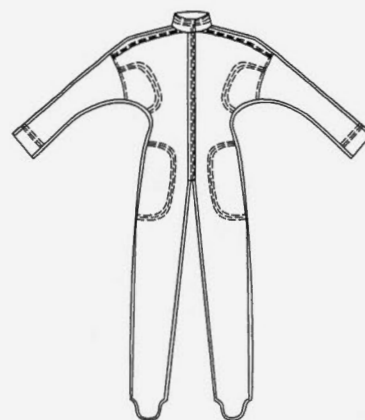


Illustration n° 88  
MISE À PLAT DE LA  
COMBINAISON

Toutes les composantes de la combinaison sont assemblées par des coutures simples confectionnées vers l'extérieur et recouvertes de biais synthétiques de couleur blanche. Ces biais opaques, tout en consolidant la construction du vêtement, animent en même temps l'aspect plastique de la composition et amplifient considérablement ses composantes. Le biais, dans certaines parties du vêtement comme le col, les empiècements des épaules et les manches, est souligné par deux lignes de surpiqûre exécutées également avec du fil synthétique de couleur blanche et espacées de cinq millimètres entre elles et par rapport au biais. À d'autres endroits, ces lignes de surpiqûre se comptent au nombre de trois. Ainsi sont simulés les poignets, la coupe princesse au niveau du corsage ainsi que les imposantes poches arrondies couvrant les hanches et une partie des cuisses.

---

39. Communications écrites et téléphoniques avec Emeline Cha, attachée de presse de Popy Moreni, février 2004.

La mise à plat de la combinaison montre une forme de base rectangulaire A,B,C,D fortement allongée (*Illustration n° 89*) et une autre horizontale E,F,G,H. Le premier rectangle A,B,C,D couvre la hauteur totale de la combinaison et cette dimension (*h*) correspond pratiquement à la largeur du rectangle E,F,G,H dans lequel se retrouvent le corps de la combinaison et les deux manches dolman. Le rectangle horizontal est composé de trois rectangles plus petits E,A,A<sup>I</sup>,H; A,B,B<sup>I</sup>,A<sup>I</sup>; B,F,G,B<sup>I</sup>, et le rectangle A,B,C,D, selon la même lecture, comprend deux rectangles dont le premier correspond au corsage de la combinaison A,B,B<sup>I</sup>,A<sup>I</sup>, et l'autre A<sup>I</sup>,B<sup>I</sup>,C,D à la hauteur du pantalon. Ainsi la forme originale de la combinaison s'inscrit dans le rectangle virtuel E,F<sup>I</sup>,E<sup>I</sup> aux dimensions proches d'un carré. La partie supérieure de la composition, animée par une série de rectangles plus petits disposés en damier, mérite une analyse plus détaillée à partir de l'extrémité du col officier jusqu'à la ligne inférieure de la surpiqûre qui simule les poches.

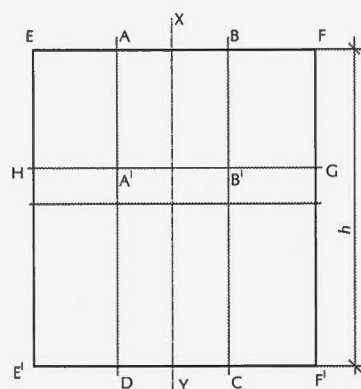


Illustration n° 89

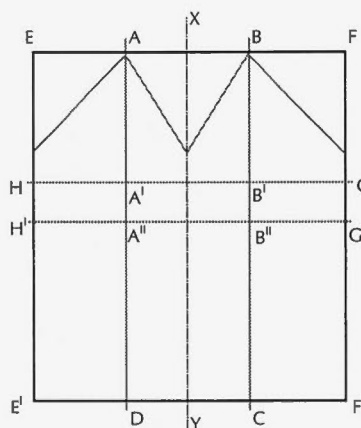
FORME ORIGINALE,  
CLÉ

Illustration n° 90

PARTIE SUPÉRIEURE  
DE LA COMBINAISON

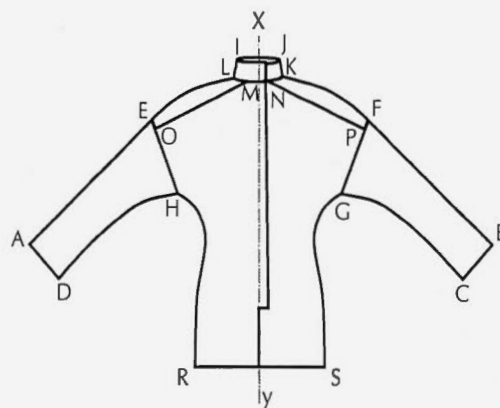
D'autres subdivisions, simulant les pièces latérales du corsage et les poches, forment dans la partie supérieure de la combinaison une composition de plus en plus complexe, constituée de rectangles de différentes dimensions réunis en damier. Les rectangles E,A,A<sup>I</sup>,H et B,F,G,B<sup>I</sup> sont dynamisés par les lignes obliques des manches, qui traversent toute la largeur des rectangles suivant un angle

approximatif de 45°. Le rectangle A,B,B<sup>I</sup>,A<sup>I</sup>, pièce centrale de la combinaison dans l'axe de symétrie X,Y, est traversé par les lignes virtuelles obliques qui correspondent aux surpiqûres des latérales du corsage simulant les coupes princesse et suivant un angle approximatif de 30°. Ainsi, les coutures obliques des deux manches et des empièchements produisent un effet dynamique renforçant le rythme particulier de la composition (*Illustration n° 90*).

Le rabat de la médiane (voir *Illustration n° 87*) qui renvoie au rectangle formel fortement allongé devient également l'indice de la clé de composition et confirme, par l'ouverture de la combinaison, une accessibilité visuelle et formelle totale à son espace interne. Les coins du col officier forment deux curseurs qui indiquent l'importance des empièchements des épaules.

Les emmanchures (E,H et F,G) et les latérales (H,R et G,S) de la combinaison, qui se trouvent respectivement à la même distance de chaque côté de l'axe de symétrie (X,Y), sont responsables de l'ajustement du corsage (*Illustration n° 91*). La rigidité de la structure est garantie par la qualité de la matière utilisée: le plastique. Le biais, posé sur les coutures latérales

(E,H; H,R et F,G; G,S) ainsi que sur l'ouverture de la médiane et retenu par les deux lignes de surpiqûre, soutient la structure verticale apparente de la combinaison. Les coutures réunissant les empièchements des épaules (O,M et N,P) avec le col officier (L,M et N,K) et les manches (A,E,L; D,H et K,F,B; G,C) consolident la structure horizontale de la composition globale.



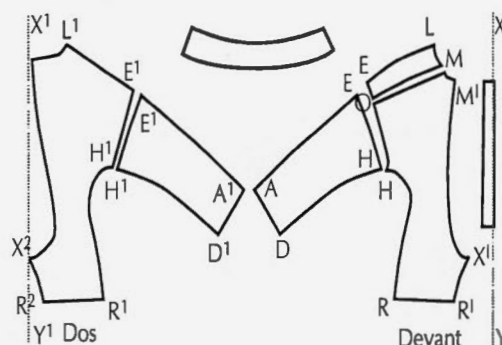
*Illustration n° 91*  
STRUCTURE DU DEVANT



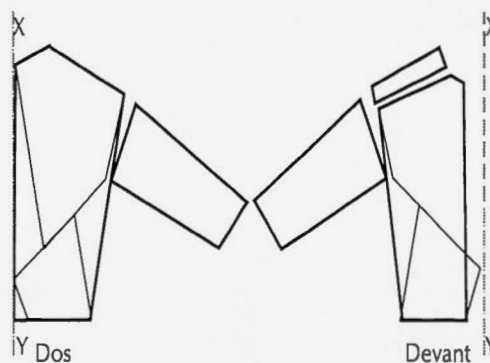
Cinq formes différentes s'étalent de chaque côté de l'axe de symétrie (X,Y) (*Illustration n° 92*). Deux formes identiques, les manches, sont délimitées par les points A,E,H,D et E<sup>1</sup>,A<sup>1</sup>,D<sup>1</sup>,H<sup>1</sup> et une autre, l'empiècement de l'épaule, est circonscrite par les points E,L,M,O; la quatrième forme, étendue entre les sept points O,M,M<sup>1</sup>,X<sup>1</sup>,R<sup>1</sup>,R,H, correspond à

la majeure partie de la moitié du devant du corsage; et, enfin, la cinquième, la moitié du dos du corsage X<sup>1</sup>,L<sup>1</sup>,E<sup>1</sup>,H<sup>1</sup>,R<sup>1</sup>,R<sup>2</sup>,X<sup>2</sup>, similaire au devant, complète la série de figures qui constituent la moitié du corsage. Finalement, deux autres éléments font partie de la composition : l'un correspond au col de la combinaison et l'autre au rabat de l'ouverture du devant, tous deux issus d'une forme rectangulaire.

Chacune des dix figures principales de la composition est issue d'une forme élémentaire qui fait référence au rectangle ou au polygone à cinq côtés. Les formes rectangulaires sont toujours posées selon un angle oscillant autour de 30° et les surfaces des polygones sont animées par des croisements suivant un angle de 30° ou 60° (*Illustration n° 93*).

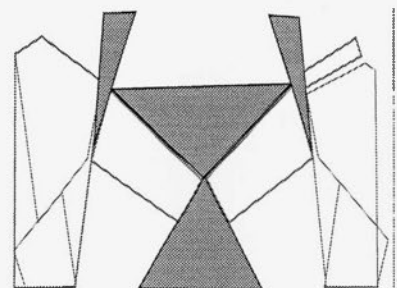


*Illustration n° 92*  
STRUCTURE GLOBALE DÉCOMPOSÉE



*Illustration n° 93*  
FORMES ORIGINALES

Les formes virtuelles qui se dressent entre les rectangles des manches et les polygones du corsage sont de forme triangulaire, ce qui dynamise davantage la composition du corsage de la combinaison et focalise l'attention autour des manches et de la taille (*Illustration n° 94*).



*Illustration n° 94*  
**FORMES VIRTUELLES  
DE LA STRUCTURE**

### Piano & Rogers

En 1971, Renzo Piano propose à Richard Rogers une association afin de pouvoir participer au concours du Centre Georges-Pompidou, lancé par le gouvernement français. Il s'agissait d'un partenariat où chacun des deux architectes, ayant déjà acquis une expérience dans des réalisations similaires (édifices industriels ou administratifs de taille moyenne), voulait échapper à l'académisme qui s'imposait de plus en plus en architecture occidentale. Tout en gardant leurs équipes respectives à Gênes et à Londres, les deux architectes soumettent un projet dont le concept leur permet de renouer avec la tradition artisanale de l'architecture industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle, tout en conservant un aspect ludique, un peu comme s'il s'agissait d'un « jouet » urbain géant.

### Renzo Piano (1937- )

Né dans une famille de constructeurs, Renzo Piano<sup>40</sup> étudie quelques temps à la Faculté de construction de Florence et termine ses études en architecture à l'École polytechnique de Milan en 1964. Au cours de ses études, il assiste aux

40. François Chaslin, « Renzo Piano », in *Dictionnaire des Architectes*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1999, p. 523-524.

exposés de pédagogues et praticiens aussi connus que Pier-Luigi Nervi, Jean Prouvé ou Richard Buckminster Fuller et travaille déjà avec l'architecte Franco Albini qui lui permet d'acquérir une connaissance accrue des rapports entre la forme et la matière. Passionné par les structures pures conçues grâce à la méthode des *space-frames*<sup>41</sup> en vogue auprès des ingénieurs de la construction, Piano suit à Londres des séminaires organisés par Zygmunt-Stanislaw Makowsky qui vient d'achever la plus grande couverture en nappes diagonales pour les hangars d'aéroport d'Heathrow. Inclus par Makowsky dans un groupe de production expérimentale, Piano fait la connaissance de Richard Rogers, avec qui il se découvre une affinité professionnelle et idéologique, et de son associé, Norman Foster, tous deux responsables de la réalisation de l'usine Reliance (1965), considérée aujourd'hui comme le premier bâtiment high-tech. Entre 1965 et 1970, Piano s'installe en Angleterre où il enseigne à l'école d'architecture de l'Architectural Association et côtoie Peter Cook, Dennis Crompton et Cedric Price, les jeunes architectes et constructeurs du groupe *Archigram*. À partir de la construction d'usines, dont certaines réalisées avec Rogers, ainsi que d'un pavillon de l'industrie italienne à l'exposition universelle d'Osaka en 1970, il met au point des solutions techniques légères d'une grande élégance. Ainsi, opposé à l'historicisme et à toute forme de postmodernisme, il se fait reconnaître en dehors de l'Italie, qui est à cette époque dominée par le discours de la *tendenza* du groupe néo-rationaliste influencé par les théories de l'architecte italien très en vogue, Aldo Rossi.

En 1970, de retour à Gênes, Piano, qui a acquis la maîtrise des structures métalliques légères à dimension industrielle, construit son bureau d'étude à l'image de ses récents projets, forme l'équipe Studio Piano et poursuit son travail d'*architecte-constructeur*<sup>42</sup>.

---

41. Type de structures métalliques utilisées dans les constructions industrielles.

Tout en conservant son bureau génois, il s'associe en 1977 à Richard Rogers, partenaire des ingénieurs du cabinet Ove Arup, et ouvre un nouveau bureau d'étude à Londres. La même année, Piano et Rogers gagnent le concours lancé par le gouvernement français pour la réalisation du projet du Centre culturel Georges-Pompidou. Ce projet qui devait être conçu à l'image *d'une machine culturelle*<sup>43</sup>, leur permet, tout en faisant preuve d'une rigueur propre à l'esthétique fonctionnaliste, d'évoquer un nouveau style architectural appelé *high-tech*, qui sera considéré par la suite comme un mouvement créé par les architectes anglais des années 1970. Le style high-tech, qui se distingue par la légèreté de ses structures, par l'emploi renouvelé du fer, du verre, des réseaux de câbles tendus et par l'utilisation des matériaux les plus modernes, tire son origine de l'architecture industrielle.

Tout en supervisant le projet du Centre Pompidou en équipe avec Rogers, Piano poursuit avec son équipe génoise des recherches sur les nouvelles solutions dans les structures légères et réalise des projets importants, dont celui de bureaux de fabricants de meubles B&B à Novedrate en Lombardie, et ses premiers « laboratoires de quartier » qui ont pour objectif de réhabiliter certains quartiers de villes industrielles italiennes. Ces projets lui assurent une notoriété mondiale.

### Richard Rogers (1933- )

Né à Florence en 1933, Richard Rogers<sup>44</sup> regagne la Grande-Bretagne avec sa famille anglo-italienne juste avant la Deuxième Guerre mondiale, soit à l'âge de cinq ans. Il s'inscrit en 1954 à l'Architectural Association après quelques mois

42. Françoise Fromonot, « Parcours de la méthode », in Renzo Piano, *un regard construit*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000, p. 20. Catalogue d'exposition Renzo Piano, *un regard construit*.

43. Renzo Piano, Rogers Richard, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges-Pompidou*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, p. 15-16.

44. François Chaslin, « Rogers Richard », in *Dictionnaire des Architectes*, Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel, 1999, p. 585-589.

de préparation au College of Art d'Epsom, où un de ses professeurs était nul autre que Peter Smithson<sup>45</sup>, personnage principal de l'architecture moderne anglaise. Rogers achève ses études à l'école d'architecture de l'Université Yale, à New Haven, où il fait la connaissance de Vincent Scully, futur critique d'architecture et de Norman Foster, futur architecte de renom. De retour à Londres au début de l'année 1963, il crée avec Foster *Team 4*, groupe de quatre architectes qui, dès le début de l'alliance, gagne une réputation internationale grâce à une architecture très technique et associée aux constructions industrielles; Swindow, toujours cité comme exemple du début de l'architecture high-tech, est le premier d'une longue série de projets.

Au cours de la deuxième moitié des années 1960, Rogers réalise peu de projets mais développe ses « recherches sur des matériaux au fini parfait et d'une esthétique puriste<sup>46</sup>. » Il propose également un système *Zip-up* de montage rapide d'éléments préfabriqués et publie, en 1969, le recueil de ses réflexions dont la plus importante porte sur la nouvelle interrelation entre l'architecte et les fournisseurs de matériaux de construction.

En 1970, Renzo Piano, qui utilise dans ses projets des structures légères proches de l'esthétique industrielle, communique avec Rogers et lui propose un partenariat pour le concours du Centre Pompidou. Ils gagneront ce concours avec un projet radical et en totale opposition avec les projets des 681 autres candidats.

Dans la première moitié des années 1970, toujours en collaboration avec Piano, Rogers réalise d'autres œuvres à caractère industriel qui se distinguent

---

45. Peter Smithson avait achevé en 1945, avec sa femme Alison, la construction d'un bâtiment scolaire dont l'ascétisme sera un exemple pour la jeune génération d'architectes anglais et qui sera à l'origine du brutalisme, mouvement d'architecture qui privilégie les modèles industriels et la culture pop.

46. François Chaslin, *op. cit.*, p. 586.

dans la foulée des réalisations de type high-tech par la rigueur au niveau de la structure et une esthétique des façades quasi graphique<sup>47</sup>.

En 1977, à la dissolution de leur agence et après une période de difficultés personnelles, Rogers crée sa propre agence d'architecture et réalise une série de projets industriels aux formes nouvelles et étonnantes. Pour la société Fleetguard qui lui commande ses entrepôts, il réalise une boîte suspendue par une multitude de câbles fixés à une série de poteaux. D'autres projets, comme celui des laboratoires Pat aux États-Unis, sont des bâtiments préfabriqués qui peuvent évoluer dans le temps avec l'ajout d'éléments à la pièce centrale et où sont concentrés tous les services assurant le fonctionnement de l'ensemble du projet.

En 1986 est inauguré le nouveau siège de la compagnie Lloyd's dont le volume est élaboré à partir d'un plan rectangulaire et réalisé en béton préfabriqué à l'image d'un énorme Meccano organisé autour d'une verrière qui évoque le Cristal Palace de 1851. Ce projet, tout autant que celui de Beaubourg, est une création formelle et plastique particulière de Rogers qui, selon Chaslin, se réclame toujours de la continuité urbaine<sup>48</sup>.

Toujours préoccupé par les règles idéologiques propres à l'architecture industrielle, Rogers construit également plusieurs objets architecturaux dont les plus importants sont le Palais des Droits de l'homme à Strasbourg (1995), le palais de justice de Bordeaux (1996) et le siège de Channel Four à Londres (1995).

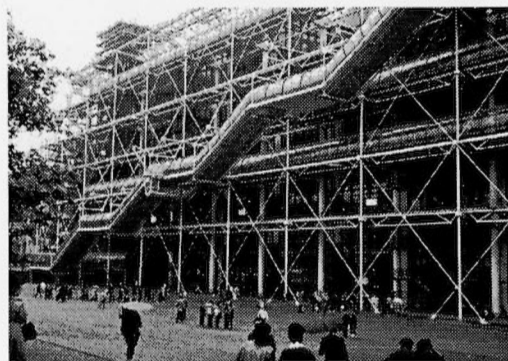
---

47. Bureaux de la B and B près de Côme.

48. François Chaslin, *op. cit.*, p. 588.

Piano & Rogers : Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, 1972-1976.

Le Centre Pompidou est le résultat d'un concours lancé par le gouvernement français, en 1970 (*Illustration n° 95*). L'idée de base est que l'édifice doit abriter et exposer des œuvres contemporaines et même encourager la recherche de nouvelles formes d'expression. L'emplacement de l'établissement est prévu au centre de Paris, près des Halles, sur le plateau Beaubourg situé à l'intersection des axes historiques est-ouest et nord-sud de la ville de Paris reliant le Marais au Palais Royal et le Conservatoire à la Sorbonne.



*Illustration n° 95*

PIANO & ROGERS, CENTRE POMPIDOU

Ce complexe architectural devait réunir une bibliothèque encyclopédique à libre accès, des collections nationales d'art moderne et contemporain, un institut de recherche en musique, un centre de création industrielle, des salles polyvalentes (pour le théâtre, le cinéma, la musique), des salles d'exposition et enfin, des espaces équipés destinés à des recherches spécialisées. Le concept architectural du Centre devait, par son esthétique, stimuler une symbiose entre les différentes activités artistiques et faciliter l'accessibilité à un large public<sup>49</sup>.

Tout en respectant les exigences imposées par le gouvernement français et grâce à l'effet structurel et architectonique exceptionnel, le projet de l'équipe Piano & Rogers remporte le concours.

49. Renzo Piano, Rogers Richard, *op. cit.*, p. 13-17.

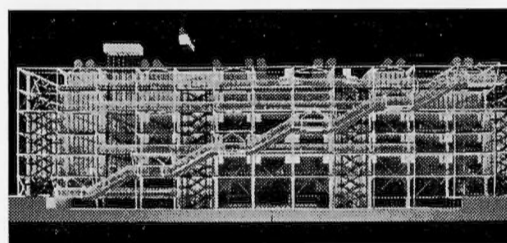


L'édifice occupe la moitié du plateau Beaubourg alors que l'autre portion d'espace est destinée à des activités de tous genres qui animent la vie du Centre Pompidou et des quartiers environnants<sup>50</sup> (*Illustration n° 96*).

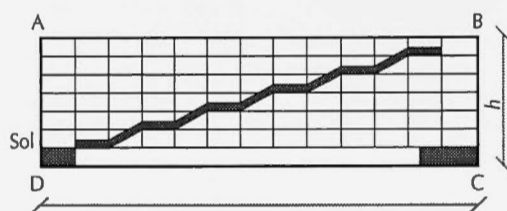


*Illustration n° 96*  
PLACE BEAUBOURG

Le bâtiment de sept étages, dont un se trouve au niveau de la place publique, forme un vaste parallélépipède (*Illustration n° 97*) aux façades transparentes permettant d'entrevoir la structure de l'édifice, à savoir l'infrastructure de béton et la superstructure d'acier. La partie vitrée de la façade principale, située du côté ouest, est complétée par une ossature saillante en acier évoquant un rythme géométrique grâce à son treillis en croisillon. Les escaliers mécaniques en zigzag, enfermés dans des arceaux transparents, sont attachés à cette ossature sur toute la longueur de la façade. Le parcours des arceaux est souligné par les parallélépipèdes de couleur rouge fixés sous les coques où sont dissimulés les mécanismes de l'escalier.



*Illustration n° 97*  
FAÇADE OUEST



*Illustration n° 98*  
FORME ORIGINALE, CLÉ

Le dessin graphique des sept étages de la façade ouest, comprenant l'étage situé au niveau de la place, fait voir une forme rectangulaire A,B,C,D fortement allongée (*Illustration n° 98*).

Le dessin graphique des sept étages de la façade ouest, comprenant l'étage situé au niveau de la place, fait voir une forme rectangulaire A,B,C,D fortement allongée (*Illustration n° 98*).

50. Une place de près d'un hectare de superficie.

La hauteur totale ( $h$ ) de ce rectangle s'inscrit pratiquement trois fois dans sa largeur, qui est divisée par les éléments de l'ossature métallique en treize rectangles verticaux identiques extrêmement élancés, dont la largeur ne vaut que le quart de la hauteur totale. La hauteur apparente de l'immeuble est divisée en sept parties égales formant avec les treize rectangles verticaux une composition en damier<sup>51</sup>.

La composition en damier est animée par le zigzag des escaliers mécaniques et par les éléments obliques de couleur rouge situés sous les arceaux. La façade opposée est animée par de multiples et imposants tuyaux. C'est pour dégager la superficie de chaque étage que les conduits de service et la machinerie ont été érigés à l'extérieur, comme pour montrer les composantes « organiques » de l'édifice. Ainsi, les couleurs primaires choisies – le rouge pour la circulation<sup>52</sup>, le vert pour les conduites d'eau, le bleu pour le système de ventilation et de refroidissement et le jaune pour l'électricité – participent, avec la machinerie apparente, à renforcer le caractère industriel mais contemporain du bâtiment.

Dans une excavation d'une superficie de 16 000 m<sup>2</sup> et d'une profondeur de 16 à 20 m, les murs de soutènement ont été réalisés sur les quatre côtés. Toute la superficie est divisée par les 28 barrettes de la fondation, qui forment la base de la superstructure composée de 28 poteaux en acier de 850 mm de diamètre chacun (*Illustration n° 99*). Chaque poteau est composé de trois parties dont la première est d'une hauteur

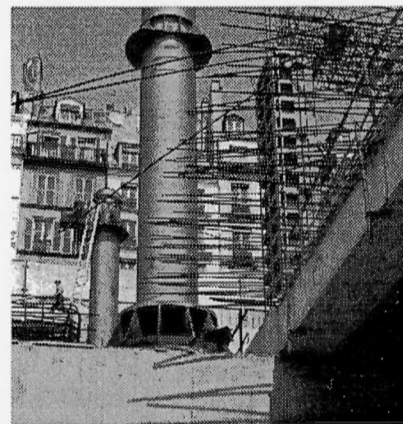
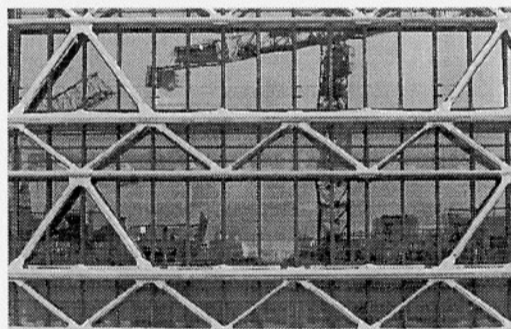


Illustration n° 99  
STRUCTURE

- 
51. Les trois rectangles correspondant aux extrémités des façades situées aux deux niveaux de la place sont dissimulés; celui qui est à l'extrémité sud par les escaliers et ceux de l'extrémité nord par un mur porteur.
52. Les escaliers, les monte-charges, les ascenseurs.

de 5 m et la deuxième de 23 m, celle-ci étant reliée à la précédente par une rotule et une soudure. La troisième, de 21 m, est soudée à la précédente.

Chaque poteau élevé sert à enfiler des gerberettes de 820 mm de longueur pour consolider le montage de la structure des poutres maîtresses et des poutrelles. Ces éléments massifs apparents de la structure porteuse contribuent à l'aspect plastique des façades consolidées par les contreventements et les



*Illustration n° 100*

STRUCTURE D'UN ÉLÉMENT

croix de Saint-André (*Illustration n° 100*). Même si l'aspect esthétique du Centre Pompidou véhicule une image architecturale moderne, l'ensemble des éléments de la structure porteuse renvoie aux structures industrielles du XIX<sup>e</sup> siècle.

Chacun des étages offre une surface dégagée de 5 000 m<sup>2</sup> à 7 500 m<sup>2</sup> grâce au système de structure comparable à cinq ponts superposés de 50 m de largeur sur 170 m de longueur. Ces espaces, dépourvus des contraintes intérieures, peuvent être cloisonnés et aménagés en fonction des événements; cette possibilité d'aménagement instantané des espaces est en lien avec l'ouverture et l'interdisciplinarité des différents domaines de l'art contemporain.

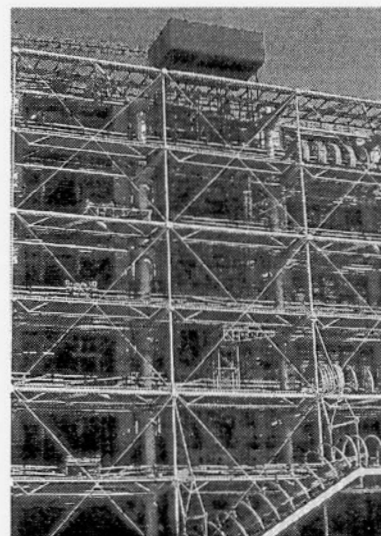
Selon les objectifs décrits dans le concours, « le rôle du Centre est de collecter l'information et de la diffuser auprès du public le plus large, depuis le simple curieux jusqu'aux spécialistes et aux artistes<sup>53</sup>. » Le Centre a été conçu de façon à faciliter l'accès aux visiteurs pour toute activité culturelle, comme dans une sorte de libre-service où chacun peut se servir selon ses intérêts. Compte tenu de sa vocation de carrefour intellectuel et artistique, l'édifice ressemble, selon les

53. Renzo Piano, Rogers Richard, *op. cit.*, p. 7.

concepteurs, à « une machine ouverte sur la ville, en prise directe sur les activités qui s'y déroulent<sup>54</sup> ».

Selon Piano, c'est pour échapper à l'académisme et pour renouer avec la tradition artisanale de l'architecture que le projet du Centre Pompidou se réfère à l'esthétique de l'architecture industrielle.

Parmi les multiples éléments responsables de la structure porteuse de l'édifice (*Illustration n° 101*), on retrouve deux formes originales, soit le rectangle ou le triangle. Sur la façade ouest de l'édifice, l'alignement des 14 poteaux intérieurs avec les poteaux extérieurs et la distance de 12,8 m entre ceux-ci forment des rectangles fortement allongés. Ils forment, avec les poutres maîtresses, elles aussi inscrites dans des rectangles, une composition en damier. Les croix de Saint-André qui consolident le parallélépipède du bâtiment forment trois triangles dans chacun des rectangles du damier : deux droits et un équilatéral, placés de telle sorte que l'angle de 45° de ce dernier est prédominant. Les cinq éléments de couleur rouge situés dans la partie oblique du parcours des escaliers mécaniques forment avec les rectangles du damier des triangles suivant un angle de 30°. Finalement, la structure des poutres maîtresses est conçue de telle sorte que son ossature suive un angle de 60°, formant ainsi une série de triangles identiques, tout comme les gerberettes dont la coupe transversale est de forme triangulaire (*Illustration n° 101*).



*Illustration n° 101*  
ÉLÉMENTS DE LA STRUCTURE

54. Renzo Piano, Richard Rogers, *op. cit.*, p. 12.

Ainsi, les formes rectangulaires et triangulaires de différentes dimensions organisent la composition plastique de la façade ouest du Centre Pompidou.

### Points de convergence

Il existe une certaine réciprocité d'ordre structural et plastique entre la combinaison de la collection de Moreni et le Centre Pompidou.

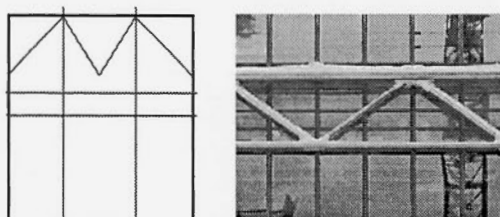
Les vêtements conçus par Moreni font partie d'une nouvelle approche du répertoire vestimentaire, qui n'a plus de références bourgeoises et renvoie plutôt au registre de vêtements ouvriers associés au travail et non au comportement oisif de la femme bourgeoise. Pour sa part, le style du Centre Pompidou renvoie au caractère de l'architecture industrielle dans un exercice stylistique qui conteste l'académisme dominant de l'architecture des années 1970 (*Illustration n° 102*).



*Illustration n° 102*

POINTS DE CONVERGENCE

Quant aux aspects plastiques et formels, il faut noter la similitude entre d'une part, la transparence de la matière employée par Moreni pour la confection de la combinaison, dont la structure est renforcée par le biais appliqué sur les coutures apparentes et, d'autre part,



*Illustration n° 103*

POINTS DE CONVERGENCE, SUITE

les surfaces vitrées du Centre Pompidou qui sont superposées aux éléments métalliques de sa structure. Les matériaux utilisés par Moreni pour la confection de la combinaison, tels que le PVC ou les étoffes synthétiques, s'apparentent aux

matières employées dans la construction du Centre Pompidou, comme le verre, l'acier ou les feuilletés Okalux<sup>55</sup>, les deux créations confirmant ainsi leur aspect moderne et industriel. De plus, l'aspect brillant du PVC employé dans la confection des pièces de la combinaison rappelle la surface vitrée des façades du Centre, tout comme les éléments apparents accusés par le biais blanc du vêtement font référence à l'ossature en métal peint en blanc partiellement responsable de la structure porteuse de l'édifice (*Illustration n° 103*). Les vêtements de la collection Moreni conçus à partir de formes élémentaires sont confectionnés et adaptés aux techniques d'assemblage actuelles et renvoient à la forme du triangle. Les pièces de contreventement superposés sur la façade ouest du Centre Pompidou, montées en croix de Saint-André, sont également de formes triangulaires.

La combinaison de travail, qui est le principal vêtement des ouvriers industriels de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, est une pièce maîtresse de la collection printemps-été 1976 de Popy Moreni. Pour le Centre Pompidou, même si sa forme et sa structure sont des exemples de modernité, selon Piano, les éléments métalliques de la structure tirent leur origine de l'architecture métallique du Paris du XIX<sup>e</sup> siècle. Enfin, le travail de Moreni rappelle la recherche de Piano & Rogers tant par l'usage de structures élémentaires que par son exploitation des matériaux les plus modernes et inattendus par rapport à leur usage habituel.

---

55. Il s'agit de plaques incolores et translucides, dérivées de fibres de verre, utilisées en tant qu'isolant pour l'édifice.

## CHAPITRE V

### CONTEXTE GÉNÉRAL DES ANNÉES 1980

Après l'éclatement formel et stylistique de la décennie précédente, tous les événements sociaux et politiques qui surviennent dans les pays industrialisés, du moins au cours des années 1980, seront considérés, tant par les historiens d'art que par les sociologues, comme des éléments qui s'inscrivent dans le mouvement postmoderne<sup>1</sup>. Selon Diane Ghirardo<sup>2</sup>, le postmodernisme correspond à un concept pluraliste qui englobe, d'une part, tous les domaines de la création, comme la critique littéraire, l'art visuel, le cinéma, l'architecture et la mode et, d'autre part, la politique, le progrès technologique, l'économie et les changements sociaux.

Dans le domaine de la politique mondiale, grâce aux démarches de Mikhaïl Gorbatchev qui devient président de l'URSS en 1985, et de sa collaboration avec le président des États-Unis, Ronald Regan, les deux puissances mettent un terme à la guerre froide qui a menacé la paix depuis la Seconde Guerre mondiale et provoquent la disparition du rideau de fer entre l'Est et l'Ouest. Des changements profonds qui bouleversent tous les pays du bloc communiste mènent finalement, en 1989, à la disparition du mur de Berlin.

- 
1. « Utilisé pour la première fois en Angleterre par Charles Jencks en 1975, le terme de post-modernisme a rebondi aux États-Unis et s'introduit en Europe par l'Italie où il est arrivé en fanfare en 1980. [...] Le post-modernisme est un avatar du pop'art, du nouveau réalisme, de la nouvelle figuration, voire de l'hyperréalisme. » in Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne : 3. De Brasília au post-modernisme, 1940-1991*, Paris, Éditions Casterman, 1991, p. 280.
  2. Diane Ghirardo, *Les architectures postmodernes*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1997, p. 7.



D'un point de vue sociologique, après la révolution sexuelle de la fin des années 1960 et l'arrivée massive des femmes sur le marché du travail au cours des années 1970, dès le début des années 1980, la femme s'impose à titre de cadre professionnel. En construisant par son comportement androgyne un nouveau statut social qui alimente le discours médiatique, elle participe à l'avènement d'un nouveau groupe social qui, selon Lipovetsky, est composé d'une «[...] bourgeoisie de cadres modernistes et dynamiques, se définissant moins par le capital économique que le "capital culturel", et qui, soucieuse de se distinguer de la bourgeoisie traditionnelle, recherchait des signes plus sombres, moins manifestement élitaires, en conformité avec le primat du capital culturel qui la définit et la "légitimité de soi" qu'il procure?»<sup>3</sup>.

Paradoxalement, avec cette montée de la bourgeoisie à capital culturel, l'économie du début des années 1980 attribue une valeur marchande à tout l'environnement de l'individu (objet ou sujet), ce qui place au premier plan tout symbole boursier : c'est là la valeur ultime du postmodernisme. Bref, tout devient objet de marchandise ou de manipulation financière et l'argent devient la mesure de la moralité et de la culture, jusqu'au crash boursier de 1987, qui freine pour un temps cette approche exclusivement matérialiste.

Dans une autre optique, la place qu'occupent les nouvelles technologies assure une plus grande accessibilité, voire une démocratisation de l'information. L'apparition des ordinateurs personnels contribue largement à modifier la mentalité des sociétés industrialisées.

---

3. Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 139.

## Deuxième vague de créateurs de mode

Les années 1980 représentent, dans l'histoire de la mode, une période de réorganisation, de regroupement et de légalisation d'accords concernant les couturiers, les créateurs et les confectionneurs qui ont entrepris leur carrière au cours des années 1970.

L'industrie française de la mode se coordonne afin de répondre aux exigences de sa clientèle haut de gamme et à celles de la distribution de masse, ce qui lui confère le titre d'organisme industriel parfaitement programmé. De là découle la portée des différentes manifestations qui s'organisent<sup>4</sup> : il s'agit des salons des fibres, des tissus et des tendances, ainsi que des salons de prêt-à-porter femme, homme et enfant. Ces manifestations, embryonnaires au cours des années 1970, permettent, dans les années 1980, à toutes les branches de l'industrie française de la mode de réaffirmer leur importance sur la scène internationale, d'où leur succès économique.

Par contre, même si les relations entre les différentes corporations françaises de la mode paraissent harmonieuses, plusieurs conflits se retrouvent devant la Chambre Syndicale du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode. Parmi les plus importants, il faut mentionner celui où les confectionneurs français veulent devenir membres à part entière de la Chambre Syndicale, arguant qu'ils réalisent non seulement leurs propres collections de prêt-à-porter, mais aussi celles de maisons de haute couture et celles d'un grand nombre de créateurs. La majorité des couturiers s'y opposent et les créateurs considèrent ce type d'association comme une entrave à leur prestige. Un autre conflit entre les créateurs et les couturiers porte sur le nombre de collections à présenter dans une

---

4. Aujourd'hui, les exposants tout autant que les visiteurs étrangers considèrent les salons parisiens comme les plus importantes parmi les manifestations relatives à la mode et leur nombre a doublé au cours des dix dernières années.

année. Les créateurs, qui ont réussi à gagner une crédibilité comparable à celle des couturiers, ne présentent que deux collections par année. Certains couturiers, dont Cardin, Saint-Laurent ou Ricci, réclament, pour leur part, auprès de la Chambre Syndicale, le droit de réunir, lors d'un seul défilé par saison, tant leur collection de haute couture que celle de prêt-à-porter. Cette revendication, rejetée sans être analysée, témoigne également de la rivalité entre les différentes factions de l'organisation de la mode française.

À partir de 1983, après que Mugler eut présenté, pour le 10<sup>e</sup> anniversaire de sa maison, un premier défilé au Zénith sous forme de spectacle<sup>5</sup>, la majorité des défilés organisés par les créateurs deviennent des manifestations promotionnelles surprenantes tant au niveau des décors qu'à celui de la mise en scène et du style des vêtements<sup>6</sup>. Même si l'organisation d'un tel événement demande un budget et des efforts énormes, les défilés-spectacles de plus en plus inventifs deviennent la meilleure forme de promotion pour chaque nouvelle collection. Transmis à la télévision et publiés gratuitement dans les revues de mode, les défilés captent autant d'attention que tout autre spectacle de la scène.

Cette nouveauté provoque d'autres conflits au sein de la Chambre Syndicale, car les couturiers considèrent que la mode ainsi présentée repose exclusivement sur « l'image » sans tenir compte de la véritable stylistique des collections ni du prestige que les maisons de haute couture ont encore auprès d'un public bourgeois. Ainsi, au cours de l'année 1983, en formulant cette plainte les couturiers provoquent l'exclusion du syndicat pour certains créateurs et la démission pour d'autres. Ce conflit provoque un renouvellement des règlements<sup>7</sup> de la haute

---

5. Florence, Müller. 1997. « Art et mode : union ou simple flirt ? » *Art Press, Art et Mode attirance et divergence*, hors série, numéro 18, 1997, p. 16-22.

6. Depuis cet événement, toutes les collections sont réalisées en deux volets, l'un présentant des vêtements extravagants et tapageurs produits exclusivement pour le défilé; l'autre, des vêtements dans un style plus classique et commercial tout en gardant l'esprit de la thématique du défilé.

couture imposés au cours des années 1940, ainsi qu'une mise à jour de la liste des créateurs reconnus par le syndicat en tant que créateurs de la deuxième vague<sup>8</sup>.

Les créateurs de la deuxième vague, tout en poussant leurs recherches au niveau de la stylistique et du répertoire formel des vêtements féminins, travaillent au renouvellement de la structure classique des vêtements masculins et mélangent les styles en se référant de manière soutenue à la dimension historique du vêtement<sup>9</sup> ; ils introduisent une nouvelle culture du vêtement basée sur les étoffes et le traitement de leur surface. Leurs démarches, innovatrices des points de vue formel, structurel et esthétique, leur octroient indéniablement un statut de créateur et confirment leur place au sein de la Chambre Syndicale<sup>10</sup>.

D'autre part, pour réaliser des collections correspondant aux tendances de la mode, les confectionneurs de prêt-à-porter font appel à des stylistes ou à des créateurs qui prennent en charge le design des vêtements suivant les nouvelles tendances et l'esthétique avant-gardiste, cela tout en respectant la dimension

- 
7. Parmi une liste infinie des exigences pour avoir le statut de couturier de la haute couture et depuis peu de créateur, il faut déposer une fois par an l'acte de candidature à la Chambre Syndicale ; les originaux des modèles doivent être créés par le couturier de la maison ou ses modélistes permanents ; l'atelier doit embaucher de manière permanente vingt personnes ; les collections composées d'au moins soixante-quinze modèles doivent être présentées aux médias à Paris, chaque saison de printemps-été et d'automne-hiver aux dates fixées par la Chambre Syndicale ; les quarante-cinq présentations privées par an doivent être faites sur trois mannequins vivants dans des lieux spécialement aménagés et distincts des ventes de prêt-à-porter. La maison doit également enregistrer les droits d'auteur et déposer au syndicat l'ensemble des modèles au plus tard quinze jours suivant la première présentation.
  8. Il s'agit d'Angelo Tarlazzi, Chantal Tomas, Anne Marie Beretta, Claude Montana, Thierry Mugler, Jean-Paul Gaultier, Kenzo Takada, Chloé, Jean-Charles de Castelbajac, Sonia Rykiel et Dorothée Bis qui vont rejoindre de nouveau le syndicat après avoir démissionné pour manifester leur désaccord avec les politiques du syndicat qui favorisaient la position des maisons de haute couture.
  9. Le vêtement masculin, qui a très peu évolué au cours des cinquante dernières années, devient un repère pour la mode féminine. Les pièces d'habit masculin jouent le rôle d'aide-mémoire individuel et collectif et deviennent le patrimoine formel et plastique du répertoire vestimentaire de la mode actuelle.
  10. Miyake est invité par de grands musées d'art contemporain ; l'espace boutique d'Azzedine Alaïa ressemble à ceux des galeries d'art où les vêtements sont présentés dans les cloisons couvrant les murs. D'autres créateurs de la deuxième vague considèrent leur mode en tant qu'objet d'art destiné à un public averti.

commerciale et les impératifs industriels. Puis le prêt-à-porter des créateurs allie l'esthétique industrielle aux tendances nouvelles<sup>11</sup> et personnalise le vêtement qui, contrairement à la haute couture, n'est plus réservé exclusivement aux femmes mais s'adresse aux deux sexes<sup>12</sup>. Les confectionneurs obtiennent ainsi la reconnaissance de leur griffe en faisant basculer de leur côté le prestige du nom du créateur et la qualité de la production industrielle qui répond à l'esthétique nouvelle et aux attentes de leur clientèle surtout composée de la bourgeoisie moderne.

Cependant, à la fin de l'année 1983, le fait que les confectionneurs ne reçoivent pas la même reconnaissance que celle qu'on accorde aux créateurs provoque une rupture de toute forme de collaboration. De plus, quand Jack Lang<sup>13</sup> concède aux créateurs et aux couturiers l'espace de la Cour Carrée du Louvre en tant que lieu exclusif pour leurs défilés, le fossé se creuse davantage et voue à l'échec toute nouvelle tentative d'entente pour réunir les couturiers, les créateurs et les industriels de la confection au sein de la prestigieuse Chambre Syndicale.

Ainsi, pour garder un certain contrôle sur les manifestations des créateurs, le président de la Chambre Syndicale leur offre un statut sans précédent qui leur permet de trouver, grâce à la diversité de leur expérience stylistique, une reconnaissance en tant qu'artistes et couturiers d'avant-garde.

- 
11. Parmi les particularités stylistiques des créateurs de la deuxième vague, il est important de signaler l'apparition, dans la deuxième moitié des années 1980, de vêtements féminins conçus à l'image du costume masculin dont le style androgyne repose sur une opposition marquée des genres. Il se caractérise par l'emploi de nouvelles matières juxtaposées à des étoffes traditionnellement utilisées pour les costumes masculins et par une confection qui met en valeur la structure élémentaire du vêtement, pour véhiculer une image à connotation extrêmement dynamique.
  12. L'élite masculine bourgeoise, en s'interdisant toute frivolité et en la transposant sur la femme, crée la haute couture comme le domaine exclusivement féminin.
  13. En 1982, le ministre de la Culture, Jack Lang, fait une proposition qui sera acceptée l'année suivante et réalisée en 1989; cette proposition consistait à accorder aux couturiers et aux créateurs de mode un espace exclusif pour la présentation de leurs collections.

La révision des lois de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, établies au cours des années 1940, permet aux stylistes étrangers de prendre place à l'intérieur des structures rigides de la mode française. Grâce à cette révision, l'Europe reconnaît la spécificité du travail des créateurs japonais Issey Miyake, Hanae Mori et Rei Kawakubo, qui conçoivent des vêtements inspirés de leurs costumes traditionnels en les adaptant à la mode occidentale. Ils sont les principaux responsables du renouvellement du répertoire formel du vêtement occidental et de son esthétique en proposant des formes, des étoffes et des coloris singuliers. Forcés de se soumettre aux exigences de la Chambre Syndicale des Couturiers et des Créateurs du Prêt-à-Porter, les créateurs japonais développent une double structure organisationnelle pour leurs maisons de couture en établissant un siège social à Paris et un autre au Japon. Leur prestige auprès des porteurs de vêtements et des professionnels du milieu de la mode bouleverse les structures de la mode à un tel point que la Chambre Syndicale doit réviser ses règlements au niveau des licences, de la fabrication et de la distribution. Ainsi depuis 1987, les créateurs de mode peuvent signer des contrats de confection tant au Japon, qu'en Italie ou en France.

### Échec du renouveau stylistique en architecture

Les années 1980 marquent définitivement la reconnaissance de toutes les expériences du classicisme en regard de sa continuité et de sa supériorité dans le domaine du style. Cet engouement pour le classicisme est confirmé par le thème de la Biennale de Venise de 1980, *Strada Novissima*, centré sur le parcours des rues de la cité antique dont les façades, reconstituées par de célèbres architectes<sup>14</sup>, figurent comme des interprétations libres de l'architecture antique. Cet événement

---

14. H. Hollein, J.P. Kleihues, R. Venturi, R. Bofill, C. Moore, A. Isozaki.

catalyseur du mouvement actuel de l'architecture, ainsi que les écrits de Portoghesi<sup>15</sup>, principal commissaire de cette biennale, démontrent un éclectisme accru dans l'ensemble des réalisations architecturales et qualifient l'architecture des années 1980 de style postmoderne<sup>16</sup>.

Cette Biennale confirme également la réorganisation des regroupements nationaux d'architectes auxquels les associations qui ont géré de manière protectionniste tous les droits de construction reconnaissent maintenant, pour la majorité des projets, le droit de construire sur des territoires étrangers. Le style postmoderne devient universel et complexe grâce au réseau « Architecture sans frontière » dont les projets sont attribués lors de concours internationaux<sup>17</sup>. C'est ainsi que plusieurs architectes de différentes origines peuvent réaliser leurs projets sur des territoires étrangers ; l'Américain Ieoh Ming Pei conçoit ses projets d'une extrême rigueur minimaliste en France, à Hong Kong ou encore au Japon ; l'Anglais Norman Foster, fasciné par les techniques industrielles, réalise notamment des projets à Hong Kong, en Espagne et en Allemagne ; l'Espagnol Ricardo Bofill, dont les projets sont réalisés en Belgique, en France et en Suède, est à l'origine d'un autre phénomène propre aux années 1980. Ses nombreuses réalisations, les différents prix de reconnaissance qui lui ont été attribués, l'intérêt des médias pour son œuvre et l'engouement du public pour un renouveau de plus en plus rapide du style architectural lui confèrent un statut égal à celui d'un artiste et le situent parmi les architectes les plus en vue. D'ores et déjà, ce

---

15. *Au-delà de l'architecture moderne* (1981), *Le Post-Moderne* (1983).

16. Charles Jencks, dans son ouvrage *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), définit le post-modernisme comme un style historiciste d'inspiration essentiellement classique, richement pourvu d'une ornementation dont les formes figuratives illustrent des significations symboliques facilement compréhensibles.

17. Le style international, au début des années 1950 et plus tard au cours des années 1960, s'est manifesté en partie grâce aux architectes qui s'étaient mis à construire en dehors de leur propre pays. Leur démarche s'inscrivait dans le développement conscient de l'internationalisme qui était considéré comme essentiel à la postmodernité en faisant régner le sentiment que les choses étaient universellement semblables.



prestigieux statut garantit à certains architectes un nombre plus important de commandes et assure à leurs projets une plus grande visibilité médiatique<sup>18</sup>.

L'architecture est devenue une forme d'auto-expression artistique pour laquelle projets et constructions sont le reflet d'idées, de mythologies et de visions du monde personnelles, de la même manière que les arts visuels ont été interprétés, depuis la période romantique, comme expression propre de l'individualité artistique. Cette personnalisation de l'architecture n'est pas l'unique similitude avec le star system des chanteurs populaires. La comparaison va plus loin : de nos jours, les stars de l'architecture sont continuellement en tournée – concours, jurys, chaires d'enseignement, formations de troisième cycle, interviews, congrès et conférences, en alternance avec telle ou telle réunion de chantier. À l'instar des pop stars, ces architectes ont entre-temps développé une stratégie de communication claire et délibérée et se sont en outre de plus en plus préoccupés de marchandising<sup>19</sup>.

C'est ainsi que l'on retrouve un nombre limité de grands bureaux d'architecture qui monopolisent sur eux l'attention internationale au point de récupérer l'ensemble des projets et concours de grand calibre dont le succès repose, en partie, sur la réputation internationale de l'architecte. Ces grands bureaux d'architectes profitent d'énormes budgets et de toutes les nouvelles technologies accessibles, certaines ayant même été élaborées pour leurs projets.

Quant au style, les projets réalisés dans l'optique postmoderniste témoignent d'un important savoir architectural, de valeurs esthétiques et patrimoniales, et font référence à l'histoire de l'architecture ou à la vocation même du bâtiment.

Pour les postmodernes, tout en se référant aux travaux de Palladio, Ledoux ou Schinkel, tout pouvait devenir sujet de recherche. Ainsi, les différents

---

18. Ricardo Bofill, Jean-Louis André, *Espace d'une vie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1989, p. 77-102.

19. Hans Ibelings, *Supermodernisme. Architecture à l'ère de la globalisation*, Paris, Éditions Hazan, 2003, p. 27-28.

mouvements artistiques, les œuvres graphiques ou même les dessins animés justifient toute nouvelle réalisation. Selon Michel Ragon, on peut comparer l'intérêt pour le postmodernisme à un phénomène similaire des années 1920, alors que des architectes se sont référés à l'art abstrait et au cubisme. Ici, le postmodernisme fait référence aux mouvements aussi divers que le Pop Art et le nouveau réalisme, tout en côtoyant le classicisme. « Tout comme les sursauts figuratifs en peinture et la réintroduction de l'objet ont été des manifestes contre une certaine tyrannie de l'art abstrait, le postmodernisme est une réaction violente contre l'académisation du modernisme architectural, son tabou du purisme, son idéologie de l'angle droit, sa religion de l'hygiène, etc.<sup>20</sup> ».

Les analyses qui tentent aujourd'hui de définir le postmodernisme précisent que chaque réalisation de cette décennie fait partie d'un système de communication non verbale et fait référence à l'histoire de l'architecture, au contexte environnant ou à la vocation du bâtiment. La référence la plus utilisée est celle qui est reliée à l'environnement immédiat qui détermine en fait la stylistique même du bâtiment<sup>21</sup>, accordant ainsi à l'édifice une grande visibilité<sup>22</sup>. Les architectes les plus en vogue, conscients de leur impact stylistique, en plus d'effectuer des recherches sur les structures des nouvelles constructions, emploient de manière soutenue des matériaux comme le verre et les métaux légers en les juxtaposant aux matériaux traditionnels comme la pierre ou le béton, ce qui donne lieu à un style hybride.

---

20. Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. Tome 3, Paris, Éditions Casterman, 1986, p. 280.

21. Christian Norberg-Schulz considère que chaque lieu possède un caractère spécifique qui découle de la localisation, de la géographie et de l'histoire. Ainsi, révéler l'esprit du lieu en retournant aux origines du site était considéré comme une des finalités de l'architecture. in Christian Norberg-Schulz, *La signification dans l'architecture occidentale*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1977, p. 422-430

22. À partir du début des années 1980, les prix de reconnaissance, comme le Pritzker par exemple, cautionnent la réputation de l'architecte et lui assurent le statut d'architecte d'avant-garde.

Leurs démarches orientent universellement les axes de recherche et provoquent une course aux nouvelles solutions esthétiques et structurelles. Leurs projets se multiplient et font preuve d'une culture architecturale profondément assimilée.

C'est ainsi que des centres-villes signés par des architectes de renom voient le jour. Composés de gratte-ciel qui dominent leur environnement immédiat, ils sont conçus dans des styles extrêmement divers et véhiculent une dimension totalement éclectique des centres urbains. Tel est le cas du projet de la Hong Kong & Shanghai Banking Corporation réalisé par Norman Foster entre 1979-1986 ou celui de la Banque de Chine de Ieoh Ming Pei dressée entre 1982-1990, tous deux érigés à Hong Kong. Le premier projet, grâce aux solutions structurelles d'extrême avant-garde et au style qui se réfère au constructivisme russe, témoigne de la domination britannique dans la colonie et reconduit l'image d'une gestion financière capable de répondre à l'évolution technologique et à la complexité des opérations bancaires contemporaines. Quant au deuxième projet, sa hauteur inégalée souligne l'emprise de la Chine sur Hong Kong.

Ainsi le répertoire architectural postmoderne, toujours enraciné dans le passé, ne suit plus une seule voie mais emprunte plutôt des chemins divergents. Il exprime par différents moyens la vocation d'un bâtiment, soit en respectant la trame urbaine ou la convention sur les types d'objets architecturaux, soit par l'ajout d'éléments symboliques, soit par l'usage de matériaux plus représentatifs de sa fonction<sup>23</sup>. Par contre, au lieu de répondre aux urgences écologiques ou sociales qui correspondent à toute réalisation publique, l'architecture des années 1980 s'épanouit dans des projets privés qui font valoir des apparences relatives

---

23. Machine à coudre (Kisho Kurokawa, *Wacoal Kojimachi Building*, Tokyo, 1982-1984), jumelles (Frank O. Gehry, *Chiat/Day Building*, Venice, Californie, 1985-1991).

aux valeurs de la richesse ou au pouvoir tant financier que juridique. C'est ainsi que la réalisation de projets pour de nouveaux sièges sociaux d'institutions bancaires ou financières, tout autant que la reconstruction ou la réadaptation d'édifices gouvernementaux, prennent des dimensions de plus en plus monumentales.

Ce sont des structuralistes tels Piano, Foster ou Rogers, des formalistes comme Rossi, Botta ou Ungers ou des éclectiques comme Ventura ou Moore qui marient les divers répertoires tout en faisant preuve de la réalité fragmentée, contradictoire et mouvante de l'architecture de cette période. Étant constamment confrontée au processus de la classification, l'avant-garde de l'architecture utilise les différents styles pour démontrer la mouvance de l'architecture et, par le fait même, le manque de repères culturels uniques et stables.

#### Anne Marie Beretta (c. 1941- )

Après avoir fréquenté les écoles de couture et de dessin de Béziers, sa ville natale, Anne Marie Beretta commence sa carrière vers la fin des années 1950 en tant que styliste industrielle chez Jacques Estérel et chez Castillo. De 1965 à 1974, elle est successivement au service de Pierre d'Alby, de Georges Edelman et de Ramosport.

En 1974, elle choisit de travailler sans les contraintes imposées par le design industriel et lance la griffe Anne Marie Beretta<sup>24</sup>. Ses collections évoquent une extrême simplicité dans la mesure où les vêtements sont bâtis à partir des formes classiques, sans éléments superflus. Elle conçoit des vêtements féminins sans imposer l'allure «jeune» qui, depuis les années 1960, était devenue la valeur ultime de la mode.

---

24. François Boucher, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 1996, p. 427-431.

Dès les premières collections, elle entame des recherches portant sur la plasticité de la silhouette; elle propose un nouvel équilibre et une nouvelle composition du vêtement qui se traduisent par un nombre réduit d'éléments pour le patron, disposés de façon très rigoureuse l'un par rapport à l'autre<sup>25</sup>. Abandonnant une conception qu'elle jugeait trop réaliste et trop rattachée à des formes conventionnelles, elle investit dans une conception avant-gardiste qui lui permet de jouer avec la volumétrie et l'abstraction. En 1976, elle lance une ligne de vêtements masculins dont les modèles sont élaborés selon le même principe.

En 1978, sa renommée montante lui mérite d'être acceptée à la Chambre Syndicale de la Couture et du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode au rang de créateur.

Tout en poursuivant ses recherches, elle concilie formes et volumes dans la création de vêtements à l'image d'objets architecturaux, objets que l'on associe à des espaces habitables. Ses vêtements percent aussi bien dans le milieu artistique que dans celui de la bourgeoisie intellectuelle et font systématiquement partie de la garde-robe de la femme professionnelle<sup>26</sup>.

Au cours des années 1980, avec sa ligne de vêtements féminins, elle explore d'autres solutions. Ses compositions plastiques comprennent d'imposants volumes géométriques et évoquent l'aspect androgyne de la silhouette féminine : hanches étroites par rapport aux épaules larges, emmanchures amples et manches coudees. Certains détails, dont les boutons-pression en métal, permettent des changements pratiquement instantanés de la forme du vêtement et deviennent en quelque sorte sa signature.

---

25. Joëlle Thomas, *Anne Marie Beretta*, Dossier presse, Paris, Anne Marie Beretta, 1993, p. IV.

26. Entrevue avec Anne Marie Beretta, Paris, le 5 janvier 1994.

À partir de 1988, en plus de concevoir des collections femme et homme et de dessiner des collections de manteaux pour la maison italienne Max Mara, Anne Marie Beretta lance, en collaboration avec un producteur de porcelaine de Limoges, un service de table extrêmement sophistiqué appelé « service cassé ». Les formes géométriques élémentaires se caractérisent par une imperfection volontaire apportée à chaque pièce, ce qui ouvre la voie au renouvellement du répertoire formel des objets utilitaires au cours de la décennie. En 1996, son « service cassé » et plusieurs autres objets utilitaires conçus par Stark, Sapper, Gehry ou Rossi sont exposés au Musée des Arts Décoratifs de Paris.

En 1985, elle est invitée à exposer ses vêtements au Musée des Arts Décoratifs et de la Mode à Paris. Aujourd'hui ses vêtements font partie de la collection permanente de ce musée. L'année suivante, en reconnaissance de son apport créateur à la mode, Anne Marie Beretta est honorée du titre de Chevalier des Arts et des Lettres par le gouvernement français.

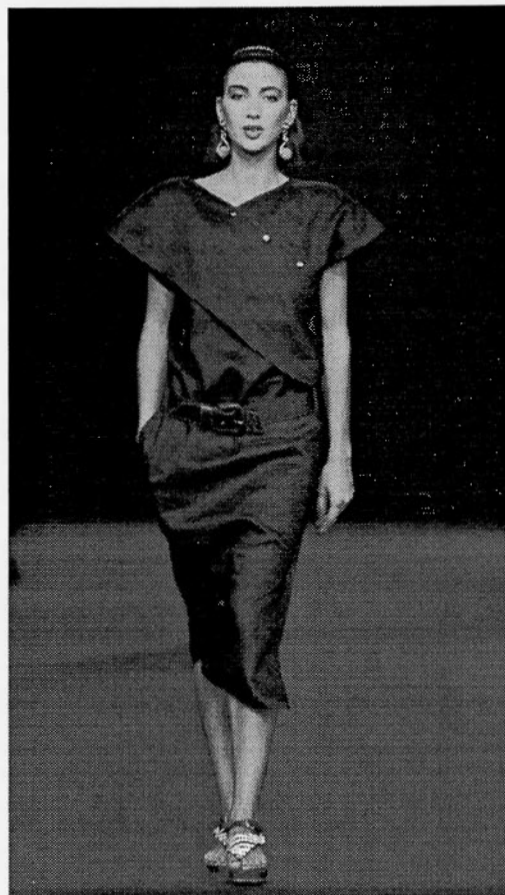
En 2004, Anne Marie Beretta ferme définitivement sa maison de couture.

Anne Marie Beretta : Robe en lin, Paris, 1987

Cette photo (*Illustration n° 104*), témoignant du concept global de la collection réalisée par Anne Marie Beretta pour l'été 1987, montre une robe en lin de couleur indigo. La forme longitudinale, fortement accentuée au niveau des épaules et rétrécie au niveau des mollets, suggère l'importance de la partie supérieure de la robe.

Il n'y pas de document témoignant de la conception du dos du vêtement, mais ce dernier doit être similaire au devant, puisque d'autres compositions vestimentaires faisant partie de la même thématique font voir un dos et un devant identiques<sup>27</sup>.

La mise à plat de la robe permet de constater que sa forme finale a été édiflée sur un rectangle virtuel A,B,C,D (*Illustration n° 105*), où le côté le plus long, placé verticalement, correspond presque à cinq fois sa largeur.



*Illustration n° 104*

A. M. BERETTA, ROBE EN LIN

27. Entrevue avec Anne Marie Beretta, Paris, 5 janvier 1994.





(F,G,g,f) et de deux triangles droits virtuels (E,F,f et G,H,g) se greffant à chacune de ses extrémités. La ligne inférieure de cette bande atteint la ligne du contour de la robe au niveau d'une ligne virtuelle horizontale (I,J) séparant de manière distincte la composition en deux. La partie supérieure de la robe manifeste une certaine complexité formelle et s'oppose à la partie inférieure qui paraît uniforme. Elle est composée d'une série de quatre triangles virtuels proportionnels qui se succèdent sur un rythme régulier et assure une harmonie formelle et plastique.

La ligne virtuelle (H,O) reliant le point inférieur droit de la bande oblique avec le point correspondant à l'emplacement d'une poche latérale à gauche entre en relation avec le premier triangle virtuel ( $E^1$ ,H,O). Le deuxième triangle (O,H,Q) se dresse entre le point inférieur droit (H) de la bande oblique, le point inférieur (O) de l'ouverture de la poche latérale et le point (Q) qui délimite la hauteur de la fente latérale du côté droit de la robe. Finalement, la ligne de l'ourlet de la robe (P,R), parallèle au boudrier, et la fente latérale de la robe forment deux triangles successifs (O,Q,P et P,Q,R) de la partie inférieure.

Les deux lignes virtuelles horizontales (I,J et S,T) se situent au bas de la ligne inférieure de la bande oblique et à l'intersection (P) de la ligne du contour gauche et celle du bas. La première ligne horizontale (I,J) par rapport à la deuxième (S,T) divise la composition en deux parties pratiquement égales, mais laisse également voir que la hauteur de la forme virtuelle de la robe correspond aux cinq rectangles superposés.

Le contour de la robe (*Illustration n° 107*) dicte la forme globale du triangle virtuel ascendant  $X^1$ , $X^2$ ,Y et les surpiqûres effectuées tout au long du contour confirment l'importance des coutures latérales dans la structure. L'aspect dynamique de la bande oblique, également soulignée par des surpiqûres, est

renforcé par trois formes rondes longeant son côté supérieur (F,G). Ces éléments donnent aussi un aspect rigide à la pièce et font partie de la structure.

Les trois lignes obliques formelles (F,G; E,H et P,R) confirment la présence des trois composantes du devant dont chacune comprend au moins une forme triangulaire. Puis l'emplacement d'une figure par rapport à l'autre indique que le boudrier est la pièce maîtresse de la composition, d'autant plus que sa présence est amplifiée par une accumulation de détails. L'entoilage, les surpiqûres et les boutons-pression en métal concourent, avec les coutures et les surpiqûres latérales, à assurer la rigidité de la structure même du vêtement.

Quant à la description des éléments du devant et du dos, il faut noter que les éléments du dos sont assujettis à la morphologie du corps, donc plus larges. Le premier élément (L,M,G,K) est situé du côté supérieur droit de la composition; le deuxième (F,G,H,E) est une imposante forme oblique trapézoïdale située au centre et, finalement, le troisième (e<sup>1</sup>,h,R,P) occupe toute la partie inférieure. L'élément central, le boudrier, est composé d'une seule pièce d'étoffe pour le devant et le dos, confirmant ainsi son importance dans la structure globale.

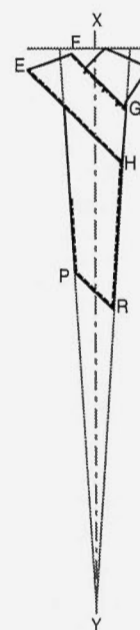


Illustration n° 107  
STRUCTURE

Pour le devant de la robe, la surface de la forme (L,M,G,K) qui épouse l'épaule gauche est taillée de sorte que l'extrémité (K,G) dépasse la limite du contour visible et autorise son assemblage avec le boudrier (F,G,H,E); ce dernier absorbe également le surplus de tissu de la figure inférieure ( $E^1, h, R, P$ )<sup>28</sup>. Si l'assemblage des éléments repose sur une technique élémentaire, la structure du tissu pour la coupe de chacun des éléments joue un rôle important dans la structure même. Les figures qui correspondent à l'épaule gauche (L,M,G,K) et au boudrier (F,G,H,E) ont été taillées dans le biais de l'étoffe alors que la figure inférieure de la robe ( $e^1, h, R, P$ ) a été coupée sur le droit fil (Illustration n° 108).

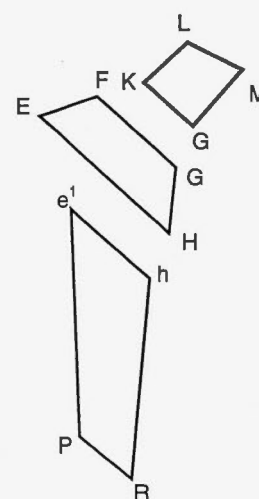


Illustration n° 108

STRUCTURE  
GLOBALE  
DÉCOMPOSÉE

Les cinq figures correspondent aux formes géométriques élémentaires. D'abord, le boudrier est un parallélogramme et celles qui correspondent à la partie inférieure de la robe, sont des formes triangulaires virtuelles (Illustration n° 109).

En plaçant les composantes selon les exigences de la coupe, il est possible de repérer deux formes virtuelles triangulaires. Le premier triangle isocèle se dresse entre la figure du boudrier, celle de l'épaule et celle du bas; le second triangle rectangle est situé entre la figure du bas et celle de l'épaule. Ainsi, le triangle organise la composition

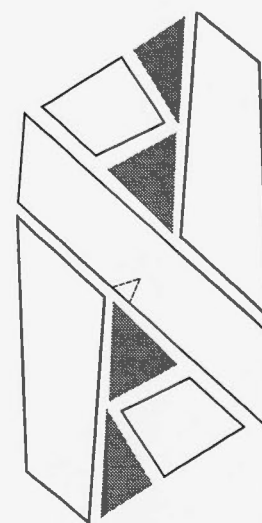


Illustration n° 109

FORMES ORIGINALES  
ET VIRTUELLES  
DE LA STRUCTURE

28. Rappelons que le dos de la robe, plus large que le devant, est composé de figures similaires à celles du devant.

plastique et formelle de la robe et le tissu taillé en biais est, avec les surpiqûres latérales et le baudrier, grand responsable de la structure.

### Jeoh Ming Pei (1917- )

Né à Canton en Chine, Pei passe sa jeunesse à Hong Kong et à Shanghai auprès de son père qui dirige la Banque de Chine. À partir de 1935, il commence ses études en architecture au Massachusetts Institute of Technology à Cambridge et reçoit son diplôme en 1940. Au cours de cette décennie, il complète ses études en architecture au Harvard Graduate School of Design auprès de Gropius et de Breuer, deux des fondateurs de l'école d'architecture et d'arts appliqués Bauhaus de Dessau.

À partir de 1948, engagé par les promoteurs américains Webb et Knapp, il mène des études de restructuration ou de développement sur différents sites urbains. C'est ainsi qu'il acquiert une expertise dans la gestion de projets d'envergure et du travail en équipe, de même que dans la maîtrise des contraintes financières et techniques de projet.

En 1958, il crée son propre bureau. Connu sous le nom de Pei & Partners, son bureau se classe, à partir de 1966, parmi les bureaux d'architecture les plus importants aux États-Unis.

D'abord inspiré du travail de Mies van der Rohe, Pei tend à épurer la forme et le volume architectonique et les tours de Kips Bay Plaza, réalisées entre 1960 et 1965, en sont un exemple<sup>29</sup>. Ce projet annonce toute une série de réalisations dont les plus importantes sont le Earth Science Center de Chicago et les Harbor Towers du port de Boston. De plus en plus reconnu comme architecte de tours à

---

29. Bruno Zevi, *Pei*, Paris, F. Hazan, 1988, p. 33-39.

bureaux, il oriente ses recherches sur la plasticité de l'objet architectonique en étudiant les œuvres de Le Corbusier, d'Aalto et de Kahn. L'Everson Museum of Arts de Syracuse (1964) et le musée de l'Université Cornell d'Ithaca (1973) lui offrent l'occasion d'appliquer ses recherches. Il propose de croiser deux volumes géométriques, dont l'un traverse l'autre, d'apporter des solutions inédites pour de grandes surfaces aveugles et de concevoir « des décompositions » plastiques de masses architectoniques imposantes. Ses études l'amènent à concevoir des projets tels le Centre de recherches atmosphériques du Colorado (1967), basé sur des parallélépipèdes et des cubes dont la composition et les volumes évoquent le rythme scandé de la nature environnante, et une tour de contrôle de forme pentagonale conçue pour l'aéroport Kennedy et reproduite dans trente autres aéroports aux États-Unis<sup>30</sup>.

Les recherches de Pei, au niveau de l'expression plastique, aboutissent à une grande maîtrise des formes et des volumes géométriques élémentaires. La Banque de Chine de Hong Kong, réalisée en 1989 ou la pyramide de verre érigée dans la cour Napoléon du Grand Louvre, font de lui un architecte de style international.

En 1983, Ieoh Ming Pei reçoit le prestigieux prix Pritzker d'architecture pour l'ensemble de son œuvre et son apport à l'évolution de l'architecture contemporaine<sup>31</sup>.

---

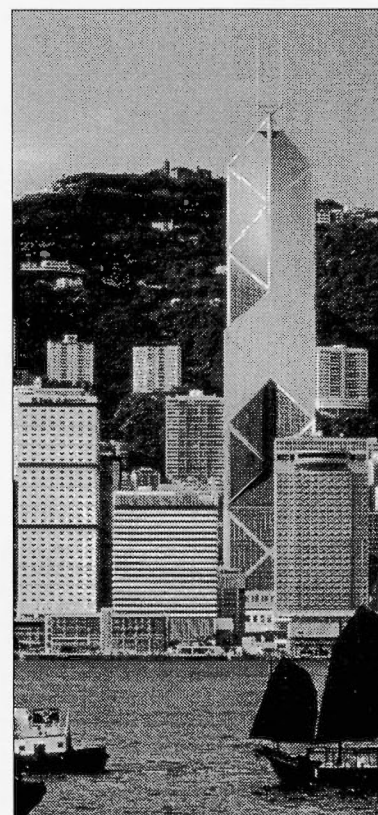
30. Michel Ragon, *op. cit.*, p. 76.

31. François Chaslin, « Ieoh Ming Pei », in *Dictionnaire des Architectes*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1999, p. 508-510.

## **Ieoh Ming Pei : Banque de Chine, Hong Kong, 1982-1990**

Le nouveau siège social de la Banque de Chine (*Illustration n° 110*) conçu par Ieoh Ming Pei a été réalisé à Hong Kong et achevé en 1990. Conscient du contexte géopolitique de ce territoire, Pei propose un gratte-ciel qui, par sa hauteur, souligne l'emprise de la Chine sur Hong Kong. Le terrain, entouré de voies de circulation surélevées l'incite à multiplier les étages. Il conçoit un gratte-ciel de 315 m de hauteur qui sera visible aussi bien du continent que de l'autre côté de la baie Victoria<sup>32</sup>.

La structure du gratte-ciel est basée sur le principe d'une immense poutre caisson dont l'une des extrémités est encastrée dans le sol et stabilise tous les mouvements de la structure. Pour assurer le contrôle de tous les mouvements imprévus d'ossature de la tour, l'architecte choisit d'excen-  
 trer au maximum les masses de cette mégastructure par rapport à la structure porteuse. Quatre immenses piliers d'acier et de béton, aux quatre angles, supportent



*Illustration n° 110*  
 I. M. PEI, BANQUE DE CHINE

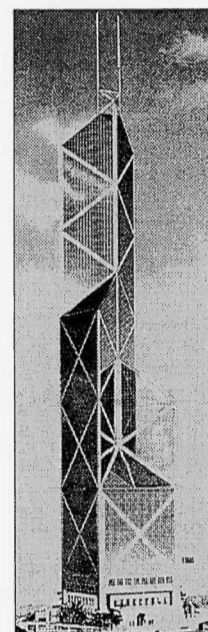
32. L'entrée principale se trouve sous le niveau du sol et occupe une grande partie de la largeur de la façade. De plus, l'entrée est signalée par un arc et renforcée d'un demi-cercle relié au précédent par la clé de voûte. Le demi-cercle englobe les trois accès au hall principal. Les escaliers qui descendent vers l'entrée principale sont accessibles par des jardins entourant l'édifice. Le demi-cercle de l'entrée est surmonté d'une colonnade de petits piliers géométriques que répète une rangée de huit carrés vitrés occupant toute la largeur de la façade. Ils font figure de racines pour le gratte-ciel qui dominera l'espace urbain. On a accordé à ces carreaux vitrés le même traitement qu'aux surfaces vitrées du reste du gratte-ciel. Par contre, cette partie de l'édifice est traitée de façon classique par rapport à la modernité de la structure apparente située au-dessus du niveau du sol.



les tensions transmises par les cadres de contreventement. Les piliers apparents soulignent également la verticalité de la composition.

Pei, qui signe la plupart de ses réalisations par des inflexions diagonales, évite, cette fois, une expression architecturale littérale et impose en lieu et place une épuration géométrique abstraite. Il met en évidence des lignes de structure obliques habillées d'aluminium qui dynamisent les figures carrées des façades en les transformant ou subdivisant en prismes triangulaires<sup>33</sup>. Ce concept est une solution très moderne du point de vue de la construction où la composition plastique crée un rythme régulier harmonieux.

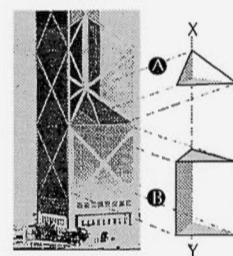
Du côté de la façade nord et à partir du niveau du sol, émerge le premier cube formel. Le bâtiment est dressé sur un plan carré et occupe dans l'espace le volume de cinq cubes superposés correspondant chacun à douze étages retenus par des raidisseurs horizontaux (*Illustration n° 111*). Le premier cube est composé de quatre panneaux latéraux identiques en verre cristallin, traités en quadrillage et dramatisés par des lignes obliques habillées d'aluminium formant un X.



*Illustration n° 111*  
FAÇADE NORD

33. « Les deux antennes de 52 m de hauteur forment deux verticales fixées au sommet de l'édifice. Leur point d'attache correspond aux deux arêtes de la base d'une pyramide formelle. Celle-ci est composée d'arêtes en aluminium et couchée sur le toit de l'édifice, c'est-à-dire la pente de la dernière pyramide triangulaire formelle. Mentionnons que tout au haut du cœur de l'édifice se trouve une surface triangulaire formelle perçue grâce à l'absence de masse cristalline. » in Bruno Suner, *op. cit.*, p. 146.

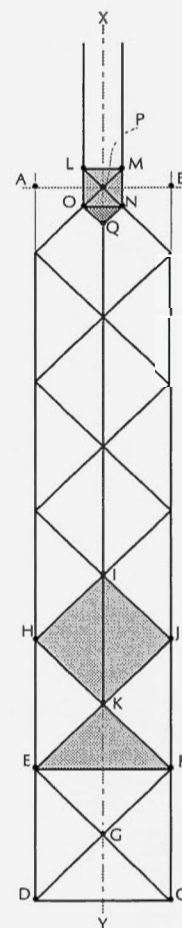
Un X divise la surface en quatre triangles isocèles égaux qui forment dans l'espace quatre prismes triangulaires, chacun surmonté d'une pyramide triangulaire (*Illustration n° 112*). Ces prismes atteignent différentes hauteurs dans un rythme régulier, soit la hauteur d'un cube (12 étages). Quant aux pyramides triangulaires, d'une hauteur de six étages chacune, elles ont toutes une arête commune à angle droit avec leur base respective située au cœur de la forme architecturale. Le triangle coordonne l'ensemble de la composition.



*Illustration n° 112*

DÉTAIL DE LA  
COMPOSITION

Le dessin graphique de la façade nord indique que sa forme finale a été édifiée sur un rectangle allongé. Le triangle domine la composition architecturale car il s'inscrit à quatre reprises dans les cinq carrés à l'intérieur du rectangle original (A,B,C,D) (*Illustration n° 113*). La dynamique de toute la surface rectangulaire est assurée par les triangles formels des lignes métalliques apparentes qui divisent et transforment, sur un rythme régulier, les cinq carrés virtuels de la composition.



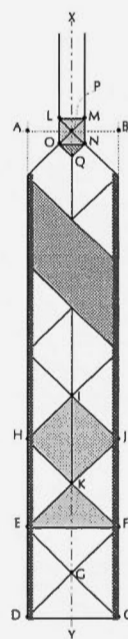
*Illustration n° 113*

FORME ORIGINALE,  
CLÉ

Au niveau du premier carré formel (E,F,C,D), un premier triangle (D,G,C) placé sur sa base occupe toute la largeur de la façade. Sa pointe (G) se trouve exactement au centre du carré formel et devient un centre de rotation, un point d'ancrage pour les quatre triangles le constituant. Au-dessus de ce carré formel, se hisse un autre carré (H,J,F,E), cette fois virtuel. Seulement trois triangles formels

se greffent au centre (K) de ce dernier. La partie supérieure de ce carré virtuel est couverte, en réalité, par deux triangles identiques (H,I,K et I,J,K) dont la base commune est placée sur l'axe de symétrie (X,Y) de la composition architecturale. Ces deux triangles unissent les deux premiers carrés virtuels par leur centre, les points I et K. Ainsi réunis, ils forment un carré virtuel (H,I,J,K) ayant subi une rotation de 45° par rapport au premier carré formel. Ce carré virtuel quatre fois répété impose un rythme régulier jusqu'au sommet de la forme architecturale. Ce rythme est soutenu sur toute la hauteur de la composition cristalline par des triangles formels latéraux identiques à ceux de la base (E,G,D et G,F,C).

Au sommet de la façade nord, un petit carré métallique (L,M,N,O) réunit quatre triangles au centre et renforce le triangle comme clé de la composition globale (*Illustration n° 114*). L'aspect transparent des quatre triangles reprend, de manière virtuelle, la matière formelle des vitres quadrillées de la composition. Le centre (P) de ce carré formel coïncide avec le point supérieur du dernier carré virtuel ayant subi une rotation de 45°. Les deux formes géométriques composées du carré de la base coiffé d'un triangle (E,K,F,C,D) et du carré du sommet au-dessus d'un triangle (L,M,N,Q,O) agissent comme des flèches indiquant, dans la composition architecturale, le corps de l'édifice. Il en est de même pour les deux lignes formelles verticales prolongeant les deux côtés du carré (L,O et M,N) qui renforcent l'importance de la flèche supérieure.



*Illustration n° 114*  
STRUCTURE  
ET SES ÉLÉMENTS

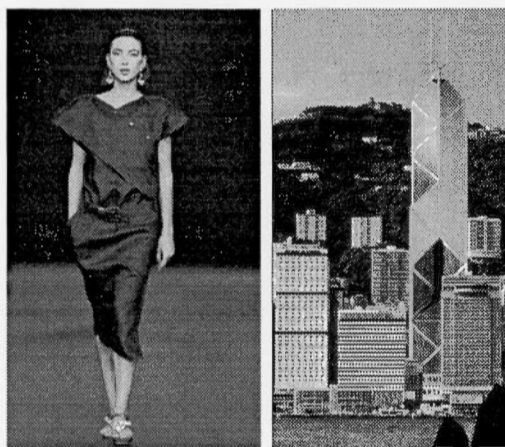
Sur le dessin graphique de la façade nord, les lignes situées sur les extrémités du rectangle original A,B,C,D correspondent aux piliers et marquent

la structure porteuse du gratte-ciel. Puis les quatre triangles suivant les lignes obliques forment un parallélogramme. Ces lignes obliques inscrites dans le rectangle original correspondent aux cadres de contreventement en aluminium, élément essentiel de la structure porteuse.

Les formes originales des figures qui composent l'édifice s'inscrivent dans des formes élémentaires comme celles du rectangle, du carré et du triangle. Les formes virtuelles, qui font partie de la structure, renvoient aux triangles et disparaissent sur un rythme régulier sur la ligne ascendante de la composition.

### Points de convergences

Il existe plusieurs points de rencontre entre la robe créée par Anne Marie Beretta et la Banque de Chine conçue par Ieoh Ming Pei. Le rectangle virtuel sur lequel se dresse la robe d'Anne Marie Beretta manifeste des réciprocitys formelles et plastiques avec la forme du rectangle allongé de la composition architecturale de la Banque de Chine (*Illustration n° 115*).



*Illustration n° 115*  
POINTS DE CONVERGENCE

Tout d'abord, les proportions du rectangle original, virtuel A,B,C,D pour la robe correspondent aux proportions du rectangle original A,B,C,D de la Banque de Chine. Puis, tant le rectangle de la robe que celui de l'édifice sont composés de cinq éléments superposés. On retrouve la même clé qui organise l'ensemble de leur composition : le triangle. Le triangle virtuel se trouve respectivement

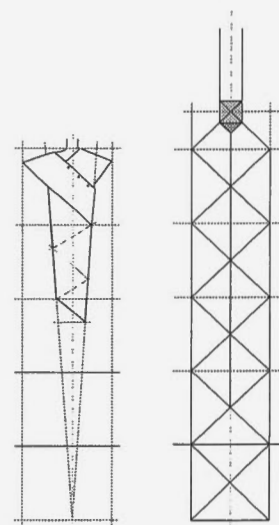
dans l'encolure de la robe et au sommet de l'édifice, tous les deux évoquant une transparence et agissant comme flèche directionnelle.

La forme trapézoïdale du baudrier occupe la partie centrale de la composition de la robe d'Anne Marie Beretta, de même que les formes géométriques de la structure traversent obliquement toute la largeur de la tour de la Banque de Chine (*Illustration n° 116*).

On retrouve également une réciprocité dans les textures de surface des deux créations; la trame du tissage de lin de la robe est comparable au quadrillage des vitres du bâtiment et l'apprêt lustré du lin à l'effet cristallin du verre. Dans chacune des compositions, le métal tient un rôle important. Les trois boutons métalliques, qui retiennent formellement le trapèze oblique de la robe, tracent une ligne virtuelle métallique sur le même angle que les lignes en aluminium qui solidifient l'ensemble de la structure architecturale.

La bande oblique du baudrier et la partie inférieure de la robe avec ses surpiqûres latérales marquent l'effet longiligne de la composition et ces éléments correspondent aux piliers des angles de l'édifice et aux lignes obliques des raidisseurs et renvoient à la verticalité fondamentale de la Banque de Chine.

La bande oblique, descendant de gauche à droite, soulignée par trois boutons métalliques, rappelle les éléments diagonaux en aluminium faisant partie de la structure de l'édifice. Le baudrier de la robe, aussi bien que les X dessinés par la structure métallique de l'édifice portent une double signification de



*Illustration n° 116*  
POINTS DE CONVERGENCE,  
SUITE

protection : l'une structurelle et l'autre symbolique. La première est évoquée par les dimensions et la structure du baudrier de la robe et par la stabilité que garantit la structure métallique croisée pour l'édifice, la seconde réside essentiellement dans la symbolique même du baudrier<sup>34</sup> et dans la symbolique chinoise de la forme X<sup>35</sup> de la structure.

### Thierry Mugler (1948- )

C'est avec une formation de danseur de ballet classique et des cours de dessin à l'École des Arts décoratifs de Strasbourg que Thierry Mugler entreprend sa carrière dans la mode parisienne vers le milieu des années 1970<sup>36</sup>. Étalagiste chez Gudule<sup>37</sup>, Mugler devient très vite un styliste *free-lance* pour plusieurs maisons de couture. En 1973, il conçoit sa première collection sous la griffe *Café de Paris*, dont le caractère, évoquant l'archétype de la féminité et du raffinement, ne correspond pas aux tendances de la mode du moment. Pourtant la collection a un grand succès et l'encourage, un an plus tard, à ouvrir une société qui porte son nom et par la suite à fonder une maison de couture<sup>38</sup>. Désormais, ses collections seront présentées sous la griffe de Thierry Mugler.

---

34. *Baudrier*: bande de cuir portée en bandoulière et soutenant un sabre, une épée ou des munitions.

35. « La croix directionnelle, qui divise le cercle en quatre, est l'intermédiaire entre le cercle et le carré, entre le Ciel et la Terre, le symbole donc du monde intermédiaire, celui aussi de l'Homme universel dans la Triade chinoise. C'est, selon saint Martin, l'emblème du centre, du feu, de l'Intellect, du Principe. Convergence des directions et des oppositions, lieu de leur équilibre, le centre de la croix correspond effectivement au *vide du moyeu*, à l'activité centrale non agissante, à l'Invariable Milieu (tchong-yong). La croix est aussi – nous venons d'apercevoir que le cercle divisé par elle était une roue – l'emblème du rayonnement du centre, solaire ou divin. Parce qu'elle signifie la totalité de l'étendue, la croix représente en Chine le nombre 10, qui contient la totalité des nombres simples (Wieger). » in Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, p. 324.

36. François Baudot, *Thierry Mugler*, Paris, Assouline, Collection : Mémoire de la mode, 1998, p. 11-23.

37. Boutique de mode en vogue vers la fin des années 1960, située à Paris au carrefour Buci et où, après un an de travail comme étalagiste, Mugler commence à mettre en vente des vêtements de sa création.



Au cours des années 1970, Mugler participe à l'instauration d'un nouveau statut pour les stylistes qui créent, sous leur propre nom, des vêtements réalisés en usine mais dotés d'une finition luxueuse. Soutenu par Andrée Putman et Didier Grumbach qui proposent de donner un statut particulier aux stylistes créatifs et innovateurs au sein de la Chambre Syndicale de la Haute Couture, Mugler est classé parmi les premiers créateurs institutionnellement reconnus<sup>39</sup>.

Au cours des années 1980, il parfait ses techniques de coupe qui mettent la construction du vêtement en valeur. Il mise sur l'importante volumétrie des épaules rehaussée par l'étroitesse des hanches. L'ensemble des coutures, plus particulièrement celles des manches et des épaules, est fréquemment souligné par les surpiqûres apparentes ou des doubles coutures qui amplifient également le volume de la pièce.

Les années 1980 confirment que Mugler a apporté à la mode parisienne une nouvelle forme de présentation des collections. Tous ses défilés, depuis celui qui célébra le 10<sup>e</sup> anniversaire de sa maison au Zénith<sup>40</sup>, sont organisés sous forme de spectacle et c'est ainsi que le principe du défilé-spectacle s'impose aux collections parisiennes, autant celles de la haute couture que celles des créateurs. Mugler s'intéresse à la photographie et, depuis le début des années 1980, réalise lui-même les images de ses collections; il considère que la photographie, au même titre que le défilé-spectacle, complète sa conception<sup>41</sup>. C'est à sa suite que

---

38. L'expression *maison de couture* est propre à la tradition parisienne de la mode. Elle correspond à une organisation structurée autour d'un couturier qui conçoit ses collections de sorte que les modèles présentés évoquent de façon soutenue une esthétique cohérente. Une maison de couture possède ses traditions tant du point de vue de la fidélité de la clientèle que des savoirs et exigences transmis d'une génération à l'autre.

39. Il s'agit, à part Mugler, d'Issey Miyake, d'Anne Marie Beretta, de Jean-Charles de Castelbajac et de Jean-Paul Gaultier.

40. Florence, Müller, *op. cit.*, p. 16-22.

41. Thierry Mugler, Claude Deloffre, *Fashion Fetish Fantasy*, Santa Monica, General Publishing Group, edited by Claude Deloffre, c 1998, p. 23-41.



certaines couturiers entreprennent de photographier ou au moins d'assurer le stylisme des photos de leur collection.

Finalement, Mugler, qui a toujours considéré important de présenter ses vêtements dans un environnement étudié<sup>42</sup>, crée l'architecture et l'aménagement de toutes ses boutiques, incitant d'autres créateurs à en faire autant. À sa suite, certains créateurs feront appel à des architectes en vogue, d'autres travailleront avec des designers industriels. Ces boutiques aménagées à l'image des galeries deviennent de plus en plus des lieux « cultes » où les vêtements tiennent le rôle d'objets d'art.

#### Thierry Mugler : Complet *Impec Espion*, Paris, 1986

Le complet *Impec Espion* en laine bleu acier (*Illustration n° 117*) a été présenté par Thierry Mugler, en juillet 1986 pour sa collection automne-hiver 1986-1987. De forme longiligne, cet ensemble est composé d'une veste à corsage ajusté et d'une jupe fourreau qui s'arrête au-dessous des genoux. Ici, seule la veste du mannequin féminin est analysée.

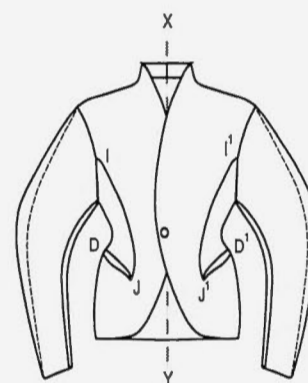


Illustration n° 117

T. MUGLER, COMPLET IMPEC ESPION

42. Thierry Mugler, Jack Lang, Thierry Mugler, Paris, Éditions du Regard, 1988, p. 5-17.

L'importance des larges épaules structurées de la veste est accrue par la forme particulièrement arrondie des manches (*Illustration n° 118*) et par la taille fortement rétrécie du corsage. Le col cygne participe à souligner l'aspect surdimensionné des épaules, alors que l'encolure en pointe marque la partie centrale du tailleur : le corsage. Les coupes princesse, la direction oblique des poches situées sur les hanches, tout autant que la forme arrondie



*Illustration n° 118*  
MISE À PLAT DE LA VESTE

des manches, produisent un effet imposant et confirment l'importance structurale des parties latérales du corsage dans l'ensemble de la composition. L'aspect ajusté du corsage est souligné par la forme triangulaire descendante de l'encolure ainsi que par celle du triangle ascendant formé par les panneaux superposés de la veste et par les flèches que forment la ligne princesse et celle de la poche. Ces flèches servent à pointer la partie centrale du corsage, la taille, tout comme les manches qui, par leur forme arrondie, soulignent l'importance de la partie centrale de la composition.

L'aspect monumental de la veste est soutenu par une surpiqûre qui est appliquée, à quelques centimètres des coutures, sur la partie extérieure des manches et tout au long des coupes princesse. La direction oblique des poches, situées sur les hanches et à la poitrine, est rehaussée par un revers triangulaire également de quelques centimètres.

La mise à plat du tailleur indique que sa forme finale a été tracée sur un rectangle allongé ( $A^I, B^I, B^{II}, A^{II}$ ) où la hauteur ( $h$ ) correspond à deux largeurs  $A^I, B^I$  du rectangle. Ce rectangle contient un trapèze renversé ( $A, B, C, D$ ) et un rectangle longiligne ( $e, f, G, H$ ) reliés par un autre trapèze ( $D, C, F, E$ ), plus petit, situé au centre de la composition (*Illustration n° 119*).

La ligne supérieure ( $D, C$ ) du trapèze central divise le rectangle original ( $A^I, B^I, B^{II}, A^{II}$ ) en deux parties égales. La hauteur du trapèze central ( $D, C, F, E$ ) s'inscrit pratiquement deux fois dans celle du trapèze supérieur ( $A, B, C, D$ ), le corsage, et deux fois dans le rectangle inférieur ( $D, C, F, E$ ), la partie apparente de la jupe. Cette même hauteur s'inscrit pratiquement trois fois dans la largeur ( $A, B$ ) des épaules de la veste.

Se prolongeant vers l'intérieur jusqu'à l'axe de symétrie ( $X, Y$ ), les côtés obliques du trapèze supérieur forment des triangles de dimensions différentes; le triangle central descendant ( $A, B, y$ ) est isocèle. Le segment  $D, C$  forme un autre triangle isocèle ( $D, C, y$ ), suivi d'un autre, encore plus petit, formé par une portion du segment  $E, F$  et dont le point  $x$  est commun aux trois. Les lignes obliques du trapèze ascendant ( $D, C, F, E$ ) font voir un autre triangle virtuel isocèle ( $E, x, F$ ) qui contient deux triangles ascendants, plus petits, étalés selon un rythme régulier vers le point  $x$ .

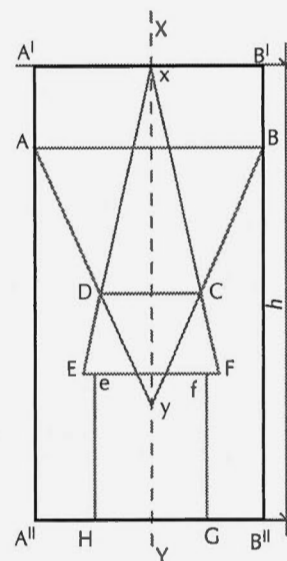


Illustration n° 119  
FORMES ORIGINALES

Les deux triangles virtuels  $(A,B,y)$  et  $(E,x,F)$  forment un losange  $(x,C,y,D)$  qui couvre le corsage et accentue l'importance de la partie centrale de la composition. La répartition des différentes formes géométriques élémentaires dans le rectangle original  $A^I, B^I, B^{II}, A^{II}$  crée un rythme saccadé des lignes horizontales. Ainsi, le rectangle original  $A^I, B^I, B^{II}, A^{II}$  peut être divisé en cinq rectangles horizontaux, correspondant chacun à une des intersections entre les deux triangles (*Illustration n° 120*). Ces deux formes géométriques manifestent leur importance dans la composition plastique globale, mais également dans la structure même de la veste.

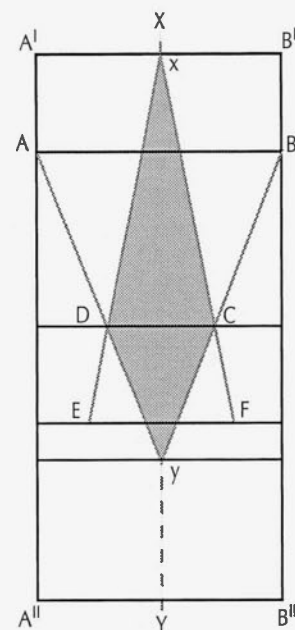


Illustration n° 120

CLÉ

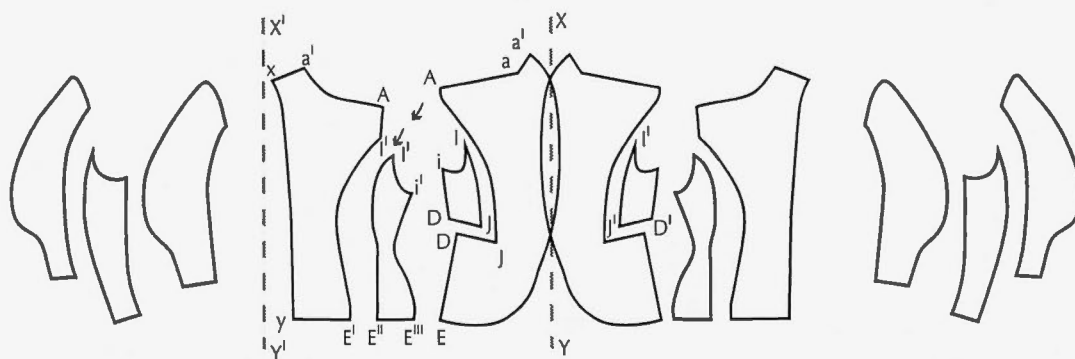


Illustration n° 121

STRUCTURE GLOBALE DÉCOMPOSÉE

L'effet extrêmement évasé des épaules de la veste et l'étroitesse de la taille résultent de coupes princesse (*Illustration n° 121*) qui, avec les coutures médianes, assurent la tenue de la structure du corsage. Ces coupes princesse suivent un parcours régulier à partir des emmanchures jusqu'aux hanches où elles rejoignent

les lignes de coupe des poches raglan. Par cette coupe particulière, elles supportent avec l'entoilage et les épaulettes montées à l'intérieur de l'étoffe, sous la doublure, l'imposante largeur des épaules. Les lignes de coupe (I,J,D) et ( $I^I$ , $J^I$ , $D^I$ ) responsables de l'ajustement du devant du corsage se trouvent respectivement de chaque côté de l'axe de symétrie X,Y, et délimitent les pièces d'étoffe qui occupent les parties latérales du corsage. Quant aux poches raglan, situées au niveau des hanches, elles récupèrent la ligne des coupes princesse du devant du corsage. Pour le dos de la veste, les coupes princesse relient les parties latérales aux deux parties dorsales médianes qui, elles, sont cousues sur l'axe de symétrie (X,Y).

Ainsi, quatorze formes sont responsables de la structure de la veste; quatre pour chaque moitié du corsage et trois, distinctement tracées sur des lignes courbes, pour chaque manche.

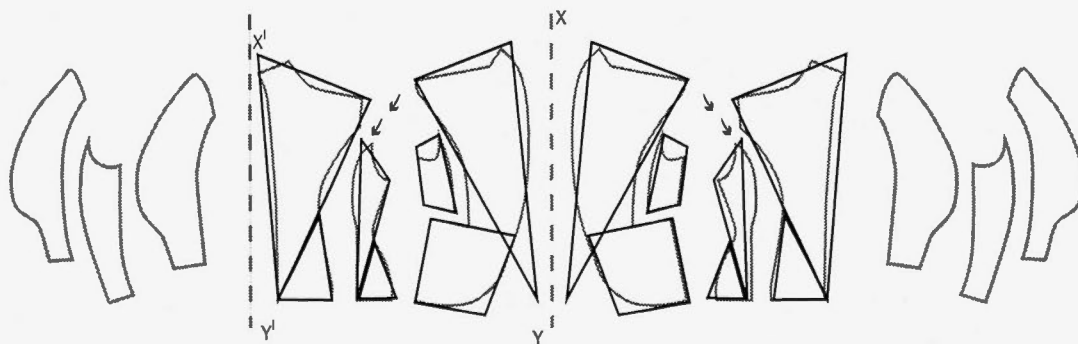


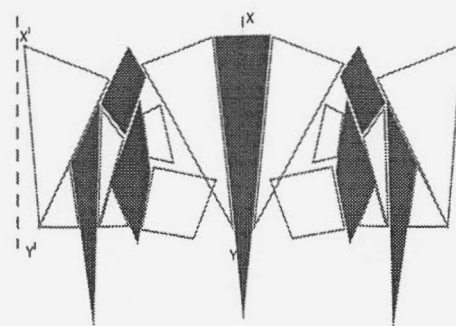
Illustration n° 122  
FORMES ORIGINALES

Pour la gauche du corsage, l'élément médian délimité par les points A,a, $a^I$ ,E,D,J représente une forme complexe exigée par l'ajustement démesuré de la taille du corsage ainsi que par la construction de la poche et du col cygne. L'élément latéral du devant s'inscrit entre les points i,I,J,D; celui du dos correspond à la forme étendue entre les points  $I^I$ ,i $^{III}$ , $E^II$ ; finalement, la forme dorsale coïncide avec les points x, $a^I$ ,A, $I^I$ , $E^I$ ,y (voir *Illustration n° 121*).

Mises à plat, les huit figures du corsage tracent des formes originales complexes (*Illustration n° 122*). Les figures médianes du devant tout comme celles du dos sont composées de deux triangles juxtaposés; les deux figures latérales du dos sont également triangulaires, mais plus petites. Pour ces six figures, les formes du bas appartiennent à des triangles ascendants et celles

du haut à des triangles descendants. Les formes qui résultent de cette superposition sont également triangulaires. Finalement, la figure de la latérale du devant correspond au trapèze. En conséquence, le triangle prédomine parmi tous les éléments du corsage et suscite le dynamisme ascendant de sa composition.

Les formes virtuelles (*Illustration n° 123*) qui se dressent entre les figures complexes du corsage renvoient à des triangles descendants et à des parallélépipèdes qui, tout en créant une certaine verticalité, rendent la composition massive.



*Illustration n° 123*  
FORMES VIRTUELLES  
DE LA STRUCTURE

#### Norman Foster (1935- )

Norman Foster commence ses études en architecture en Angleterre et les poursuit à partir de 1962 aux États-Unis, à Yale<sup>43</sup>. Des professeurs aussi connus que Paul Rudolph, James Stirling et Vincent Scully lui enseignent les règles de l'architecture et lui font découvrir la trame modulaire utilisée dans les structures d'acier. Un tel principe vise à l'industrialisation du bâtiment. C'est également à

43. Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne. 3. Les conflits et l'après-guerre*, Paris, Dunod, 1999, p. 123.

Yale que Foster rencontre Richard Rogers qui deviendra, avec les sœurs Cheeseman, son associé dans l'équipe londonienne *Team 4*<sup>44</sup>, en 1963.

Le projet de l'usine de composants électroniques de Swindon (1967) dans le Wiltshire, réalisé avec Rogers, démontre une maîtrise exceptionnelle dans la conception de l'architecture industrielle qui deviendra le principal objet de ses recherches. Il parfait les structures des charpentes métalliques en employant des murs scandés par des éléments porteurs verticaux et des croix de Saint-André, qui libèrent les grands espaces architectoniques des contraintes spatiales et optiques. Par ses réalisations, dont la stylistique se réfère à l'architecture industrielle, Foster est considéré parmi les précurseurs du style high-tech.

En 1967, l'association *Team 4* se dissout et Foster crée avec sa femme, une des sœurs Cheeseman, le bureau Foster Associates et collabore avec le célèbre ingénieur américain Buckminster Fuller, spécialiste des dômes géodésiques et des grandes structures légères.

En poursuivant leurs recherches au niveau de la forme et du volume, Foster et ses nouveaux associés atténuent, par la volumétrie et la structure porteuse de l'objet architectural, la hiérarchie spatiale et sociale de l'objet conçu par rapport aux objets de l'architecture environnante. Il met ses recherches en pratique dans ses projets de IBM dans le Hampshire (1971), de la gare maritime dans les docks de Londres (1971) ou de l'entrepôt pour la société Modern Art Glass (1973). Les nouvelles solutions utilisées pour les assemblages des structures porteuses lui donnent une liberté sans précédent, tant pour l'aspect formel qu'esthétique de l'objet architectural.

---

44. Daniel Treiber, *Norman Foster*, Bâle, Hazan, 1994, p. 7-21.



Toutes ses recherches antérieures trouvent cependant leur meilleur accomplissement dans le projet du siège d'une compagnie d'assurance à Ipswich dans le Suffolk où « le bâtiment massif de trois niveaux, aux façades de verre sombre absolument lisses et miroitantes, reste la meilleure matérialisation de la volonté de transformation des rapports sociaux<sup>45</sup> par l'architecture<sup>46</sup> » au cours des années 1970.

En collaborant avec Fuller, Foster réalise en 1977, sur le campus de l'université East Anglia, le centre d'arts plastiques sous la forme d'un énorme cube. Ses façades amovibles sont faites de panneaux d'aluminium et de verre, de telle sorte que le volume de l'édifice est rehaussé par la charpente apparente qui retient les panneaux. En 1983, il achève le projet d'un entrepôt pour Renault où sa préoccupation d'améliorer les conditions quotidiennes de travail se conjugue avec ses recherches dans une optique esthétique expressionniste. Par ses recherches qui visent à améliorer les conditions de travail des ouvriers et à perfectionner les solutions technologiques et structurales ainsi que par ses méthodes de travail, il « procède à de constants allers et retours entre la forme et la fonction, comme le font les designers industriels<sup>47</sup> ». Il oscille entre l'architecture *high-tech* et le constructivisme.

L'usage de « véritables<sup>48</sup> » matériaux de construction, comme le verre et le béton, figurait parmi les exigences imposées par les artistes constructivistes à toute nouvelle forme architecturale. L'économie de la forme géométrique de l'édifice de la Hong Kong & Shanghai Bank est soulignée par la partie apparente de la structure porteuse en béton. Les quatre façades transparentes permettent

---

45. Il s'agissait de trouver les éléments qui permettaient une meilleure productivité des ouvriers ou bien des travailleurs de bureau dans leur environnement immédiat. Les espaces communs, les espaces de repos et des différentes activités sociales facilitaient les contacts humains.

46. François Chaslin, « Foster Norman », in *Dictionnaire des Architectes*, Encyclopaedia Universalis, Paris, Albin Michel, 1999, p. 249.

47. *Ibid.*, p. 250.

48. Nikolai Taraboukine, *Le dernier tableau*, Paris, Éditions Champ Libre, 1972, p. 38.

d'entrevoir la partie interne de la structure porteuse et les parties du système technique à la base du fonctionnement de l'édifice. Le projet proposé par Foster visait à l'utilisation des dernières technologies au niveau de la construction, tout en suivant les énoncés constructivistes de Taraboukine<sup>49</sup> sur l'architecture moderne quant à la structure et aux systèmes d'appareillage technique de la « machine architecturale ».

D'autres réalisations, tels le Carré d'Art à Nîmes (1985-1993) ou la rénovation du Reichstag à Berlin (1994), démontrent que Foster a réussi à intégrer des édifices modernes dans des quartiers historiques ou à les joindre à des objets architecturaux historiques.

Finalement, le projet de la Hong Kong & Shanghai Bank<sup>50</sup>, achevé en 1986 et considéré comme le projet le plus coûteux du XX<sup>e</sup> siècle, serait le chef-d'œuvre de Foster. Il s'agit également du premier gratte-ciel qui rompt avec l'esthétique de la boîte vitrée des édifices modernes.

En 1999, Norman Foster reçoit le prestigieux prix Pritzker d'architecture pour l'ensemble de son œuvre.

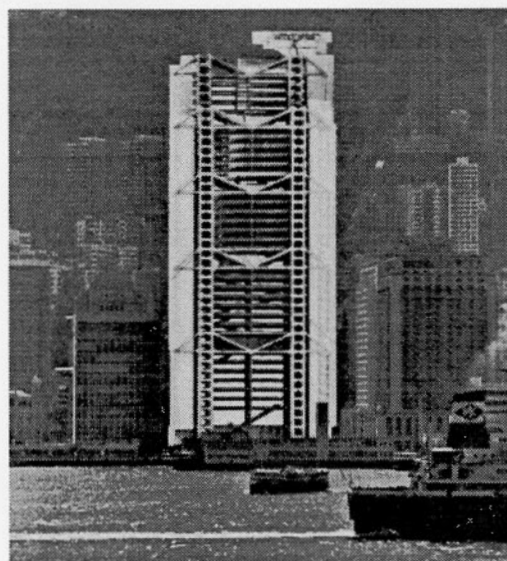
---

49. *Ibid.* p. 27-77.

50. François Chaslin, Frédérique Hervet et Armelle Lavalou, *Norman Foster*, Paris, Electa Moniteur, 1986, p. 67-83.

## Norman Foster : Hong Kong & Shanghai Bank, Hong Kong, 1979-1986

En quelques années, Hong Kong a modifié son paysage avec une multitude de gratte-ciel dont celui abritant le siège social de la Hong Kong & Shanghai Banking Corporation, en 1985, considéré comme un gratte-ciel de prestige exceptionnel<sup>51</sup>. L'édifice, d'une forme architectonique faisant référence à la grandiose architecture du constructivisme russe<sup>52</sup>, est d'une superficie globale de 100 000 m<sup>2</sup> érigés sur un carré de 50 m (*Illustration n° 124*).



*Illustration n° 124*

N. FOSTER, HONG KONG & SHANGHAI BANK

L'administration de la banque, en se préparant à la cession de Hong Kong à la Chine, voulait faire de ce bâtiment un double symbole : celui de sa prospérité, mais aussi de la confiance en l'avenir dans une Chine populaire.

Implanté sur le plus prestigieux site du quartier des affaires de Hong Kong, l'édifice de quarante-sept étages occupe la totalité de cette parcelle de terrain. Le rez-de-chaussée de l'édifice, entièrement dégagé, s'ouvre vers la baie, côté nord, et prolonge la zone piétonnière du Statue Square jusqu'au Queen's Road, la plus célèbre rue de l'île et ouvre sur les jardins botaniques et le pic Victoria. Une conception des premiers étages en place dégagée n'est pas sans intérêt, puisqu'elle a permis à la banque d'obtenir l'autorisation d'augmenter considérablement le nombre d'étages de l'édifice<sup>53</sup>. Le traditionnel hall de la banque est déplacé au

51. Du fait que la forme architectonique et la structure de la banque exigeaient majoritairement des composantes non standard, l'édifice est considéré parmi les plus coûteux au monde.

52. Alexander Shvidkovsky, *Building in the 1917-1932*, New York, Praeger Publishers, 1971, 144 p.

premier étage et les bureaux se retrouvent aux étages supérieurs. Cet axe nord-sud, libéré de toute contrainte visuelle, symbolise également la réunification de la Chine populaire et de Hong Kong.

Dans cette conception, Foster vise deux objectifs essentiels : une transparence phénoménale et une flexibilité optimale. Le premier objectif devait permettre une accessibilité au panorama extérieur pour toutes les personnes travaillant à la banque et offrir aux passants la possibilité de « voir tout membre de la société à son poste de travail, y compris les cadres<sup>54</sup> ». La solution proposée par Foster reposait sur une extrême transparence de toutes les façades et sur un système d'éclairage naturel qui mettait en valeur un effet de communication visuelle de l'intérieur et de l'extérieur.

Pour le deuxième objectif, la flexibilité, l'équipe de Foster conçoit une structure porteuse en acier basée sur le principe d'éléments suspendus qui assurent une liberté d'aménagement dans de grands espaces. Cette structure repose sur quatre poteaux répartis sur les façades nord et sud. Chaque poteau est composé de quatre tubes reliés à chaque étage par des poutres porteuses en croix de Saint-André où sont suspendus les planchers par groupe de huit, six ou cinq selon les zones. Ce système de structure porteuse permet de supporter, par un seul point de suspension central, trente mètres de plancher libéré des services qui, eux, sont déplacés aux extrémités de l'édifice<sup>55</sup>. Pour donner suite à la recommandation du client, le système de structure porteuse est conçu de telle sorte que chaque partie du plancher pourra être supprimée à tout moment selon les besoins de l'aménagement de l'espace intérieur de l'édifice<sup>56</sup>. D'autres poutres,

---

53. Daniel Treiber, *Norman Foster*, Bâle, Hazan, 1994, p. 83-89.

54. *Idem.*, p. 78.

55. Il correspond à une poutre de forme triangulaire.

56. François Chaslin, Frédérique Hervet et Armelle Lavalou, *Norman Foster*, Paris, Electa Moniteur, 1986, p. 131.

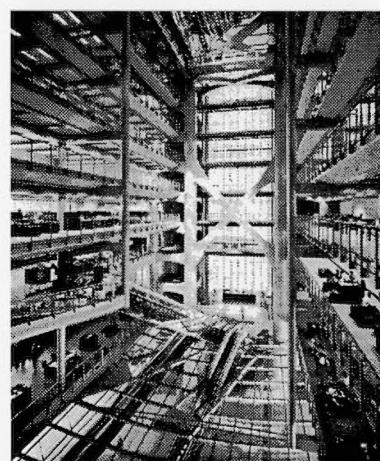
également triangulaires, sont réparties à cinq reprises sur toute la largeur des façades sud et nord. Puis du côté des façades est et ouest, les croix de Saint-André consolident la structure tout en servant à augmenter la souplesse de l'édifice.

Le premier étage, propre au fonctionnement de la société, est deux fois plus haut que les étages supérieurs; il est séparé de la place par une structure légère et transparente qui offre une vue surprenante de l'intérieur de l'édifice (*Illustration n° 125*). La partie centrale de l'édifice est dégagée jusqu'à une hauteur de cinquante mètres à partir du passage piétonnier. Cet espace forme un atrium à l'image d'une nef de cathédrale où l'on retrouve aux deux extrémités d'immenses croix de Saint-André et des escaliers mécaniques qui mènent aux étages supérieurs. Tout déplacement vertical à l'intérieur de l'édifice se fait au moyen d'une combinaison d'ascenseurs rapides et d'escaliers mécaniques à travers une succession d'espaces différents (*Illustration n° 126*).

L'éclairage de l'atrium, tout autant que celui des bureaux, est produit par un système informatique complexe. Installé sur un énorme poteau, ce système capte à partir du toit de l'édifice les rayons du soleil pour les rediffuser à l'intérieur de l'édifice par une série de miroirs contrôlés, garantissant ainsi l'éclairage naturel pour l'ensemble des espaces à bureaux.



*Illustration n° 125*  
ACCÈS À LA BANQUE



*Illustration n° 126*  
ATRIUM

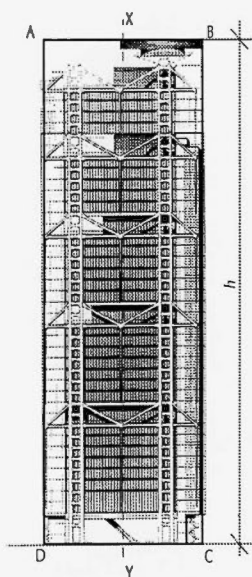


Illustration n° 127  
FORME ORIGINALE

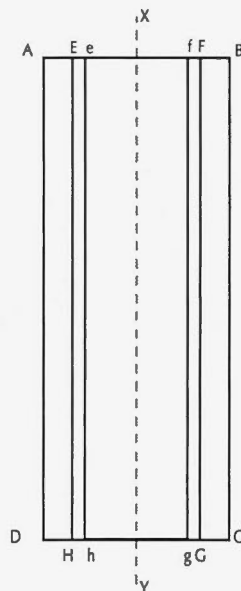


Illustration n° 128  
CLÉ

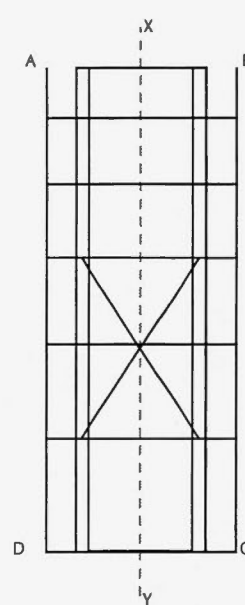


Illustration n° 129  
STRUCTURE  
ET SES ÉLÉMENTS

La façade nord de la Hong Kong & Shanghai Banking Corporation est ici analysée. Le dessin graphique de la façade nord montre que sa forme finale a été tracée à partir d'un rectangle allongé A,B,C,D (*Illustration n° 127*). La hauteur ( $h$ ) du rectangle correspond à deux fois et demie à la largeur (A,B) du rectangle.

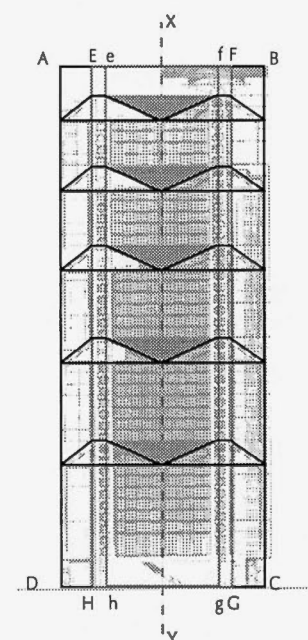
Le rectangle original de la façade nord (A,B,C,D), à l'exception de la partie supérieure où est installé le capteur pour le système d'éclairage, s'avère parfaitement symétrique. L'édifice est divisé sur sa hauteur en cinq rectangles plus étroits (A,E,H,D; E,e,h,H; e,f,g,h; f,F,G,g et F,B,C,G) facilement identifiables par le traitement des surfaces et par les matériaux employés (*Illustration n° 128*).

Le rectangle original (A,B,C,D), ponctué par des espaces aérés où sont situées des poutres massives en V, est divisé en cinq rectangles horizontaux dont la hauteur diminue graduellement selon une lecture ascendante (*Illustration n° 129*). Le rythme régulier de la division horizontale est d'autant plus évident

que la partie supérieure de l'édifice se trouve en retrait par rapport à la majorité de la hauteur de façade. La surface des éléments rectangulaires centraux, ponctuée par les planchers de chacun des étages (voir *Illustration n° 124*), est couverte d'éléments métalliques, les raidisseurs, qui renforcent les surfaces vitrées de l'édifice. Chacun des cinq espaces aérés, d'une hauteur de deux étages, correspond aux plates-formes où sont situés les points d'arrêt des ascenseurs à haute vitesse et les escaliers mobiles conduisant aux étages intermédiaires.

Le rectangle central de l'édifice (e,f,g,h) est juxtaposé à deux autres formes rectangulaires perforées à chaque étage. Il s'agit des principaux éléments porteurs composés de quatre poteaux consolidés par des croix de Saint-André (*Illustration n° 129*). La surface des deux rectangles aux extrémités de l'édifice est partiellement scandée par l'encadrement des surfaces vitrées qui protègent les escaliers de secours et l'agencement des plaques d'acier qui dissimulent les espaces de service.

Les cinq éléments structuraux en V situés sur le rectangle central forment, avec l'élément porteur horizontal immédiat, des triangles descendants dont la pointe suit l'axe de symétrie de la composition (*Illustration n° 130*). Ces triangles amplifient l'aspect massif de la composition. Les extrémités de ces triangles atteignent les poteaux perforés, s'y rabattent et composent, avec les poutres obliques extérieures, deux séries de cinq trapèzes. Ces trapèzes sont composés de deux triangles droits et d'un rectangle issu du poteau perforé. Ces dix trapèzes sont répartis de chaque côté de l'axe de symétrie (X,Y).



*Illustration n° 130*  
STRUCTURE ET SES ÉLÉMENTS,  
SUITE



## Points de convergence

Le tailleur de Mugler est comparable à la composition de la façade nord de l'édifice de la Hong Kong & Shanghai Bank grâce aux éléments porteurs apparents de la façade nord de la banque qui révèlent la présence soutenue du rectangle et du triangle.

La forme originale du tailleur, tout autant que celle du gratte-ciel, repose sur un rectangle. L'effet allongé de leurs formes est partiellement neutralisé par la largeur des épaules pour le tailleur et par les éléments porteurs horizontaux pour la tour. Par ailleurs, la prise de vue du tailleur en contre-plongée tout en suggérant une composition ascendante amplifie l'aspect massif de la veste. Il en est de même pour les poutres apparentes de la structure qui accusent l'effet monumental de l'édifice.

La composition du tailleur comprend cinq rectangles horizontaux de différentes hauteurs et se compare à celle des cinq rectangles horizontaux de l'édifice qui marquent un rythme saccadé dans la lecture ascendante de l'édifice (*Illustration n° 131*). Pour les deux compositions, le triangle est une forme qui participe de manière récurrente à l'organisation de leur structure porteuse. En outre, l'effet transparent évoqué par l'encolure en V du corsage rappelle les éléments porteurs apparents également en V situés sur l'axe de symétrie de la façade. Tout en dynamisant les compositions, ces triangles suggèrent également une harmonie dans ses composantes. L'imposante surpiqure appliquée sur toute la longueur des manches rend la structure de la veste particulièrement ferme et renvoie aux

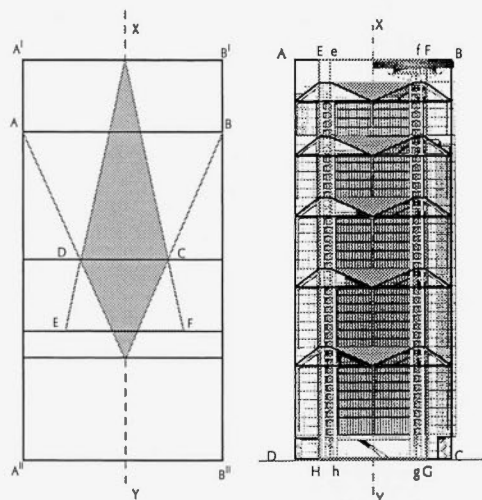


Illustration n° 131  
POINTS DE CONVERGENCE

poteaux porteurs perforés qui stabilisent la structure de l'édifice. Le point de surpiqûre manifeste une similitude plastique et structurale avec les perforations et les poteaux stabilisateurs. La surface de la gabardine de laine de la veste s'apparente avec les lignes parallèles de la structure qui superposent les parois vitrées de l'édifice. Les parties latérales de la veste qui sont responsables en majeure partie de sa structure renvoient aux piliers porteurs répartis aux extrémités de la banque.

Les photos de la collection, réalisées par Mugler lui-même<sup>57</sup>, montrent des prises de vues en contre-plongée et évoquent la monumentalité de la composition tout comme les affiches de propagande russe au cours des années 1950 (*Illustration n° 132*).



*Illustration n° 132*  
POINTS DE CONVERGENCE, SUITE

Cette allusion à la propagande russe est fortement amplifiée par les éléments formels et stylistiques des habits des mannequins et par le fond peint de visages. Quant à la Hong Kong & Shanghai Bank, elle montre des éléments qui renvoient à l'architecture moderniste russe (*Illustration n° 133*). Pour la Hong Kong & Shanghai Bank, les références stylistiques et formelles renvoient à l'architecture moderniste russe. Les véritables matériaux qui ont été utilisés, tout comme l'imposante forme de la banque, confirment l'inspiration historique mais également idéologique de l'Union Soviétique.



*Illustration n° 133*  
ARCHITECTURE CONSTRUCTIVISTE

57. Mugler se charge toujours de réaliser lui-même des photos afin de faciliter la lecture de la thématique de sa collection. Ainsi, on peut confirmer que les photographies réalisées puisent leur inspiration dans les images de la Russie des années 1920.

## CHAPITRE VI

### CONTEXTE GÉNÉRAL DES ANNÉES 1990

Le contexte général des années 1990 ne pourra être évalué de façon appropriée que dans quelques années, puisque son évolution suit encore son cours et qu'un recul temporel est nécessaire à l'identification objective des facteurs qui auront modelé cette période.

Or, au cours de la décennie, il est certain que le concept pluraliste du post-modernisme influence la création, la politique, l'économie et, par conséquent, les structures sociales. Par contre, les outils qui apparaissent avec la *révolution numérique* sont responsables de bouleversements profonds dans tous les domaines de la vie quotidienne et même dans la mentalité de l'individu.

Après la guerre froide et l'effondrement du communisme des pays de l'Est, l'intervention américaine en Iraq, en 1991, a confirmé l'hégémonie mondiale des États-Unis et a rendu leur économie florissante grâce à l'industrie de l'armement. À la suite des États-Unis, la France, l'Allemagne et le Japon sont devenus de grandes puissances en termes d'armement, contribuant ainsi à un succès économique exceptionnel dans l'histoire moderne du monde occidental. De là découle, du moins partiellement, la résurgence de nombreux conflits ethniques, entre autres dans les Balkans ou au Rwanda puisque, tout en menaçant la paix mondiale, ils sont garants de la santé économique de différents pays. L'économie occidentale alimente également la recrudescence des attaques terroristes qui,

pour leur part, sont fondées sur des convictions religieuses, plus particulièrement islamiques et dont les cibles civiles ou commerciales entretiennent l'attention des médias et du public<sup>1</sup>.

Le progrès des nouvelles technologies qui, en réalité, découle des recherches sur l'armement, soutient aussi bien les spéculations économiques que la communication et la diffusion de l'information. Les funérailles de Lady Di<sup>2</sup> en 1993, regardées par 300 millions de téléspectateurs, sont citées comme le point saillant qui conscientise le monde sur le fait que le temps universel prend le dessus sur le temps local. Cela confirme l'hypothèse de Baudrillard à l'effet que nous vivons dans une « société de spectacle »<sup>3</sup>.

L'ordinateur personnel et, de surcroît, l'Internet provoquent une réelle explosion de la communication lançant « l'ère de la globalisation », situation paradoxale qui, tout en garantissant à une société déjà individualiste des contacts illusoires illimités, conduit à un isolement progressif de l'individu.

Dès le début des années 1990, une nouvelle bourgeoisie se manifeste ; il ne s'agit plus d'une bourgeoisie à capital culturel, mais d'une bourgeoisie à capital informatique. Celle-ci participe à l'évolution de la performance informatique, à l'inscription dans les colonnes boursières de nouveaux titres, bâtissant ainsi de nouvelles fortunes, d'importants pouvoirs d'achat et poussant à son paroxysme toute pulsion vers la consommation. Elle réclame des produits de luxe signés, produits qui acquièrent ainsi le titre d'objets d'art, lesquels garantissent une

---

1. Le Centre de recherche sur le terrorisme international (CRTI) définit le terrorisme en tant qu'utilisation illégale de la force contre des personnes ou des propriétés, l'intimidation ou la contrainte d'un gouvernement et d'une population afin de promouvoir un changement ou un avancement politique, religieux ou social. La première attaque terroriste d'importance eut lieu contre les États-Unis à New York ; il s'agit du World Trade Center en 1993. La seconde eut lieu à Paris, en 1994, et correspondait aux attentats islamistes du métro Saint-Michel.

2. Princesse de Galles, épouse de Charles, Prince de Galles, héritier du trône d'Angleterre.

3. Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1986, p. 152.

reconnaissance sociale à l'usager. Sans se départir de ses habitudes d'une culture de médias de masse, cette bourgeoisie à capital informatique est prête à payer le prix pour ces objets de luxe, les élevant au niveau de sujet ou d'objet d'études et d'exposition<sup>4</sup>.

L'abolition du temps local, l'effondrement du rideau de fer et l'accessibilité pratiquement illimitée aux informations et aux lieux provoquent, plus particulièrement chez cette nouvelle bourgeoisie, un engouement sans précédent pour le voyage. Ainsi, le nombre grandissant de musées contemporains et d'aéroports réalisés dans une esthétique *supermoderne* confirme l'institutionnalisation d'un nouveau lieu vital ou sacré, un nouveau lieu de rencontre, de passage ou de ressourcement.

Finalement, toujours en relation avec la valeur ultime de la bourgeoisie informatique, la consommation se redéfinit par la redécouverte du corps en tant qu'« objet de salut ». « Il s'est littéralement substitué à l'âme dans cette fonction morale et idéologique<sup>5</sup>. »

Deux facteurs sont responsables de la réouverture du discours sur le corps : d'une part, la conscientisation de la fragilité du corps issue de la libération sexuelle qui utilise le corps dénudé comme substitut à toutes les pratiques sexuelles et exhibe le corps jeune, performant et séduisant et, d'autre part, les femmes cadres qui, tout en protégeant leur statut professionnel nouvellement acquis, refusent toute tentative de féminisation par le vêtement ou du moins tentent de se donner différents outils de protection en portant des vêtements qui sont à contre-courant d'une féminisation à outrance du corps. Paradoxalement, ces deux discours sont opposés dans la conception et dans la perception de la beauté du corps féminin,

---

4. Il s'agit aussi bien de vêtements, de mobilier, de vaisselle que de voitures.

5. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 200.

l'un traitant du corps en tant qu'objet de séduction et de désir à tout prix et l'autre, en tant qu'objet déformé. Mais ces deux discours encouragent tout type de manipulation, voire de violation du corps, y compris la manipulation chirurgicale<sup>6</sup>.

Finalement, une conscientisation de plus en plus médiatisée rappelle que le corps, objet de consommation, doit être cultivé, exposé sain et performant pour qu'il puisse véhiculer l'image de la réussite sociale et professionnelle.

### Segmentation de la création

La mode du début des années 1990 est organisée autour de trois pôles dont le premier est toujours défini par la stylistique conservatrice des couturiers, le deuxième par les recherches de plus en plus hétéroclites des créateurs et, finalement, le troisième par les stylistes industriels dont le travail exigé par l'industrie et imposé par le consommateur correspond aux modèles simplifiés des créateurs.

Ainsi, les couturiers, mise à part la collection de haute couture composée d'un nombre de plus en plus restreint de modèles confectionnés, multiplient les lignes de prêt-à-porter femme, homme et parfois enfant, réalisées par des confectionneurs industriels de réputation. Dessinées dans les studios mêmes des maisons de haute couture ou par des stylistes travaillant à la solde des confectionneurs, ces collections, signées au nom des maisons de haute couture, sont de plus en plus conservatrices, faisant perdre aux maisons la notoriété acquise dans le domaine de l'innovation. Au début des années 1990, les lignes de vêtements signées par les couturiers ne sont plus associées à l'innovation ou à l'extravagance, mais

---

6. L'artiste française Orlan a effectué toute une série d'interventions chirurgicales sous le prétexte de vouloir dénoncer l'esclavage qui se manifeste par toutes les actions ayant pour but de répondre aux exigences imposées par les nouveaux canons de beauté.

correspondent à une mode figée dans un conservatisme bourgeois où Paris perd momentanément sa suprématie au niveau des diktats du style et de la nouveauté.

En admettant dans ses rangs des créateurs étrangers dont la culture du vêtement privilégie la permanence au détriment du caractère éphémère de la mode, la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne comble le besoin de renouveau lié à l'identité individuelle par des collections qui redéfinissent l'esthétique du vêtement<sup>7</sup>. Par ailleurs, le système des licences de fabrication et de distribution, établi par les confectionneurs industriels, permet aux créateurs d'empocher des sommes suffisantes pour financer un petit studio de recherche, de création et de communication. Couramment utilisé au cours de la première partie des années 1990, ce système propulse certains créateurs au sommet de la célébrité et en fait disparaître d'autres.

Les stylistes industriels banalisent les recherches des créateurs de la troisième vague en produisant des vêtements qui sont, en fait, des citations plus ou moins bien réussies des grandes collections, ce qui provoque un phénomène similaire à celui de la fin des années 1940 et du début des années 1950 alors que des copies de vêtements de haute couture, produites à l'échelle industrielle, propagent la culture du vêtement haut de gamme tout en le démocratisant. Ici, les aspects multiples de l'esthétique du vêtement encouragent une nouvelle sensibilisation de l'apparence individuelle en se répercutant sur des groupes sociaux de plus en plus larges. L'individualité singulière de l'apparence multiplie les axes de recherche des créateurs, comprenant la structure des vêtements et l'usage de nouvelles matières,

---

7. Les modèles de leurs collections d'une saison peuvent être portés avec ceux des collections suivantes; même parfois les mêmes modèles continuent d'être produits pendant plusieurs saisons de suite. Cette approche fait référence, pour la première fois depuis très longtemps, à la macro-diachronie du style définie par Roland Barthes.



différents mouvements culturels et sociaux, allant jusqu'à la redéfinition de la mode existante<sup>8</sup>.

D'autres recherches portent sur le vêtement pauvre qui traduit simultanément plusieurs attentes<sup>9</sup>; les principales sont celle du *vécu*, traduit par le vêtement usé ou par celui qui a cette apparence, et celle du *jamaïs vu*, puisque chaque vêtement contient une histoire originale ou porte en lui l'histoire d'une culture. Ce phénomène de contournement de la mode établie se confirme par l'utilisation d'un nouveau répertoire formel et par une distribution qui s'associe davantage au marché des objets d'art. L'éclatement de la mode qui, cette fois, se fera plus au niveau des structures des associations qu'à celui de la segmentation de plus en plus prononcée du travail des créateurs<sup>10</sup>, lui sera bénéfique. Les principaux axes de recherche responsables de cette segmentation traitent du vêtement en tant que support discursif, d'autres visent la dimension structurelle du vêtement en rappelant le travail des architectes ou des constructeurs, d'autres encore s'inspirent du folklore, de la tradition, pour renouveler la forme, la structure ou la surface du vêtement. Finalement, certains créateurs déclarent vouloir travailler comme le faisaient les couturiers en se consacrant à la couture sur mesure pour un groupe extrêmement restreint<sup>11</sup>. Par conséquent, la majorité des studios de créateurs

---

8. C'est l'époque où certains créateurs réclament la mort de la mode. Moschino lance le slogan *Stop the fashion system* ou Walter van Beirendonck déclare sur ses tee-shirts que *Fashion is dead*.

9. Les recherches réalisées par Martin Margiela cumulent trois nouvelles valeurs au niveau des vêtements : le nouveau (puisque issu d'une création), l'unique (puisque issu d'un artisanat), le vécu (puisque issu des matériaux anciens). Puis les vêtements réalisés par Rei Kawakubo ou Issey Miyake manifestent les mêmes caractéristiques par l'invention de nouvelles formes et de nouvelles structures, par les interventions sur la surface des étoffes en les déchirant ou en les faisant vieillir et finalement en imprégnant sur leurs vêtements la tradition de leur pays.

10. Certains créateurs utilisent les vêtements pour réaliser des objets dont la notion d'utilité a disparu, devenant pour ainsi dire des objets d'art. Il s'agit notamment de certaines collections de Kawakubo et de Miyake, tout comme la majorité des vêtements réalisés par Marc Le Bihan, Jérôme Dreyfuss ou les *objets-vêtements* de Marie-Ange Guilleminot.

11. Victor et Rolf.

situés à Londres, Tokyo ou Bruges sont devenus des laboratoires de nouveauté dont les recherches confirment la naissance d'une nouvelle culture du vêtement.

Dans la première moitié des années 1990, la mode entretient de nouveaux débats qui ne portent pas, cette fois, uniquement sur l'aspect économique ou historique et qui ne concernent pas non plus le désordre et l'éclatement stylistique, mais qui la propulsent à un haut niveau d'études en tant que domaine complexe relié à la sociologie, grâce aux écrits de Yonnet, Lipovetsky, Maffesoli, Volli et Baudrillard; à l'esthétique et aux études culturelles, suite aux nombreuses expositions où le vêtement est présenté comme objet d'art, entraînant ainsi la création de musées et de facultés spécialisées en mode et en économie.

À partir du milieu des années 1990, l'institution de la mode parisienne décide de reprendre du terrain en matière de diktats grâce à un engouement soudain et renouvelé pour le luxe qui provoque une consolidation des groupes financiers spécialisés qui voient la mode comme un investissement sérieux. Ces groupes financiers qui dirigent les maisons de haute couture embauchent de nouveaux couturiers, majoritairement d'origine étrangère<sup>12</sup>, dans le but de renouveler l'image de leurs maisons et de regagner le statut de laboratoire des nouveautés. En plus de bénéficier de budgets illimités par rapport à ceux des créateurs, les couturiers profitent du prestige et du patrimoine de la maison dont la qualité de la confection est assurée par les *petites mains* et par l'exclusivité de l'expertise de certains artisans<sup>13</sup>. Par leurs recherches, ces nouveaux couturiers montrent d'abord une certaine affinité avec les créateurs de troisième vague, mais ils s'en

---

12. Ces couturiers sont généralement issus de prestigieuses écoles anglaises de l'art ou d'écoles américaines. Tel est le cas de John Galliano ou d'Alexander McQueen, issus du Central Saint Martin's College of Art and Design de Londres, ou bien de Tom Ford qui vient du Fashion Institute de New York.

13. Artisans travaillant exclusivement pour des maisons de grande renommée dans les domaines de la broderie, du plissage, de la dentelle ou de certaines spécialités comme les bagages, les gants, les chaussures ou les chapeaux. Il s'agit de Lesage, Ognon, Hermès et bien d'autres.

démarquent rapidement par l'emploi de matières somptueuses propres à la haute couture. Par ailleurs, les recherches structurales, formelles et plastiques des créateurs de troisième vague restent toujours d'avant-garde, mais la spécificité de leurs réalisations, allant de l'objet commercialisable à l'objet d'art, témoigne de la fragmentation de leur mouvement.

### Renouveau architectonique

Au cours des années 1990, l'architecture est dominée par un nouveau rapport au modernisme qui se traduit par un important renouvellement architectonique et urbanistique.

Vers la fin des années 1980, une justification théorique pour toute réalisation architecturale incite de nombreux architectes à se fonder sur des références philosophiques pour argumenter toutes leurs actions. La question du postmodernisme étant traitée dans les deux domaines, ils réclament de considérer sur le même plan les énoncés tant philosophiques qu'architecturaux. Ainsi, en 1990, une exposition au Museum of Modern Art de New York présente ce bref mouvement architectural nommé *déconstructivisme*<sup>14</sup>, dont le nom est issu des travaux philosophiques de Jacques Derrida. Ce mouvement est illustré par Peter Eisenman dans des projets constitués d'une multitude d'angles fuyants dans tous les sens, suggérant une composition architecturale totalement chaotique. On peut considérer que le déconstructivisme, qui traite toute forme architecturale comme imagée, diffère du postmodernisme par ses résultats finaux; le postmodernisme s'élève au niveau d'un style universellement appliqué alors que le déconstructivisme stagne

---

14. Le déconstructivisme évacue toutes questions de dimension sociale, de fonctionnalité et d'aspects purement pragmatiques en les considérant comme une entrave à la libre expression de l'individu. Contrairement au postmodernisme qui était destiné à la population, le déconstructivisme s'adresse autant aux connaisseurs de l'architecture que de la philosophie.

à celui du discours théorique. Tout en diffusant les recherches et les projets propres au déconstructivisme qui repose sur la signification symbolique et considère la forme architecturale comme métaphorique, cette exposition est présentée comme une rupture avec le postmodernisme pour marquer un nouveau départ vers l'architecture actuelle.

Or, dans les faits, l'architecture des années 1990 résulte aussi bien des expériences postmodernes ou déconstructivistes, que de quelques autres mouvements ponctuels des années 1980, qui ont privilégié des sensations visuelles, spatiales et tactiles. L'un des indices les plus éloquents du nouveau style est l'apparition d'un rapport de plus en plus nuancé au modernisme. Il se traduit d'abord par l'usage de l'idéal de l'architecture moderne, défini depuis les années 1920, c'est-à-dire une architecture totalement transparente<sup>15</sup>. Selon Hans Ibelings<sup>16</sup>, l'architecture actuelle est devenue une version améliorée ou un dépassement de l'architecture internationale des premières décennies qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale<sup>17</sup>.

Les deux approches totalement opposées (postmodernisme et déconstructivisme) se manifestent au cours de la première partie des années 1990, par une quête du degré zéro de l'architecture. Cependant, ces deux mouvements opposés ont un élément en commun : la transformation d'une cité industrielle en une cité qui témoigne des nouvelles valeurs sociales liées à la culture et à l'éducation (le savoir).

---

15. Par exemple, le projet du gratte-ciel Friedrichstrabe totalement vitré de Mies van der Rohe, jamais réalisé et qui devait être construit à Berlin, ou celui de la Glass House de Philip Johnson, conçu au début des années 1940.

16. Dans les années 1950-1960, tout comme au cours des années 1990, régnait la conviction que les populations de la planète appartenaient à une communauté mondiale unique. Conviction issue de l'accessibilité à la télécommunication et aux connexions intercontinentales qui donnait l'illusion d'une participation active à la vie d'une société globale.

17. Hans Ibelings, *Supermodernisme. Architecture à l'ère de la globalisation*, Paris, Éditions Hazan, 2003, p. 102.

Cette nouvelle sensibilité architecturale est remarquée et présentée lors d'une autre exposition, *Light Construction* (1995) au Museum of Modern Art par Terence Riley, qui repère les changements en esthétique architectonique dans les nouvelles réalisations des bâtiments vitrés, transparents et translucides. La même année, des recherches et publications<sup>18</sup> font part de la tendance que révèlent certains bâtiments et font référence au minimalisme esthétique d'une architecture qui renvoie à elle-même et témoigne ainsi d'un intérêt pour la réduction formelle jusqu'à l'abstraction. Riley présente les projets de Tatado Ando, Wiel Arets et John Pawson dont la pureté est d'une esthétique qu'il juge exceptionnelle. Grâce à la perfection technologique et matérielle rendue possible par des structures légères, ces architectes redéfinissent le répertoire formel qui devient de plus en plus neutre pour exprimer l'ultime abstraction et une sensibilité inusitée.

D'autres projets, comme la Fondation Cartier d'art contemporain réalisée à Paris par Jean Nouvel entre 1991 et 1994, la Bibliothèque nationale de France (1989-1996) de Dominique Perrault ou le Central Signal Box 4 (1994-1997) d'Herzog et De Meuron réalisé à Bâle en Suisse, correspondent par leur aspect totalement transparent à l'idéal de l'architecture de la décennie et témoignent d'une sensibilité commune qui s'apparente au supermodernisme. Ainsi, le supermodernisme peut se définir par une sensibilité à la neutralité, à l'indéfini et à l'inexprimé se manifestant tant du point de vue de la forme que de celui des transformations fondamentales de l'espace architectonique, dont la plus importante correspond à la redéfinition des limites spatiales. Il est certain que, du moins en partie, cette modification de l'espace est la conséquence directe de la globalisation, d'une migration de la population de plus en plus accrue et, finalement, de la télécommunication qui fait abolir le temps local. Les réalisations

---

18. Publication de l'ouvrage *Monolithic Architecture* de Rodolfo Machado et Rodolphe El-Khoury ou d'articles signalant l'émergence des façades lisses, transparentes et translucides.

phares qui traduisent le mieux cette nouvelle sensibilité sont souvent des aéroports qui forment des enclaves autonomes. On y trouve dans ceux-ci de spectaculaires mégastructures d'acier largement ouvertes grâce aux toits voûtés et à des formes élémentaires en majeure partie vitrées. Par sa fonction liée à la mouvance et à la migration, l'aéroport devient un lieu par excellence de l'ouverture spatiale et temporelle.

Par leurs recherches traitant de cyberspace ou de l'espace virtuel, les architectes visent à intervenir sur l'espace isotrope en manipulant des formes qui composeraient de nouveaux volumes architecturaux tout en utilisant les acquis de l'architecture postmoderne. Ils provoquent ainsi d'importants changements dans la notion de la perception de cet espace et la répercussion de la volumétrie des nouveaux objets sur des lieux environnants. La conception des nouvelles volumétries architectoniques se traduit tantôt par des formes rigoureuses, tantôt par des formes éclatées ou par la fusion des deux et dont la volumétrie devient plus complexe. Les structures complexes d'acier, conçues et calculées grâce aux technologies les plus modernes en informatique, sont couvertes de matières lisses et inusitées, de textes, d'images fixes ou mobiles. Ces nouveaux objets architecturaux incitent l'expérience immédiate et sensorielle de l'espace, des matériaux et de la lumière.

L'un de ces objets architecturaux les plus touchés par ce style est le musée qui, vers la fin des années 1980 déjà, en plus d'être le lieu de la culture, permet également un flux du tourisme culturel et de l'information médiatique. Le musée, à l'origine lieu de la conservation, devient avec Thomas Krens, directeur de la Fondation Guggenheim, un lieu adapté à l'exposition des expressions multiformes de l'art contemporain dont les objets sont de dimensions incompatibles avec les espaces des musées conventionnels. Son projet est relié à un engouement

pour la construction de nouveaux musées qui a fait naître des édifices d'une stylistique exceptionnelle comparable à celle des grandes cathédrales du Moyen Âge, symboles de la richesse et de la puissance ecclésiastique. Aujourd'hui, la culture semble vouloir remplacer la religion au niveau des symboles de la richesse et la réussite d'une ville, par la consécration des musées qui lui sont dédiés.

Tel est le cas du Musée Guggenheim de Bilbao conçu par Frank O. Gehry et réalisé entre 1991 et 1997, dont l'architecture exaltée correspond à l'image d'une véritable cathédrale laïque de la ville. Les accès à l'édifice sont dissimulés sous le niveau du sol ou camouflés par des parois vitrées dont la fonctionnalité ne peut pas être réduite à une seule vocation. Les espaces monumentaux, dont les plus importants sont ceux de la grande galerie, d'une longueur de 130 m, et de la rotonde centrale, d'une fois et demie la hauteur du Musée Guggenheim de New York, créent un impact émotionnel sans précédent. Gehry, qui doit trouver une forme d'extrême modernité à l'image de celle qu'a eue le Guggenheim Museum de New York lors de sa création, est assujetti à la vocation plurielle du bâtiment dont la démarche architectonique est orientée vers une nouvelle culture de l'espace et l'utilisation de matière contemporaine.

### Rei Kawakubo<sup>19</sup> (1942- )

Après avoir fait des études en philosophie orientées vers l'esthétique occidentale et orientale, Rei Kawakubo débute, en 1967, dans l'industrie de la mode au Japon et œuvre dans le domaine de la conception textile et du stylisme de vêtement.

---

19. Collectif sous la direction de Bruno Remaury, *Dictionnaire de la Mode au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1996, p.141.



Elle fonde à Tokyo, en 1973, la société *Comme des Garçons* pour ne concevoir que des vêtements féminins pendant cinq ans. En 1980, deux ans après avoir lancé une ligne de vêtements masculins, Kawakubo ouvre un bureau de presse et une boutique à Paris, date à partir de laquelle elle présente ses collections deux fois l'an lors d'événements reliés à la mode parisienne. Trois ans plus tard, elle est admise à la Chambre syndicale du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode.

Ses vêtements, réalisés dans des étoffes noires dont les composantes et la silhouette elle-même sont conçues à partir de formes élémentaires, sont à l'origine du style minimaliste de la mode du début des années 1990.

Par ses vêtements féminins austères et déconstruits, Kawakubo dénonce les canons de beauté féminins imposés par la société occidentale ou orientale et contre ainsi l'uniformité de la mode. La désarticulation de certaines parties de ses vêtements crée des volumes originaux qui reproduisent les mouvements du corps ou en amplifient démesurément certaines parties. Par ses vêtements désarticulés, elle remet en question aussi bien la notion de volumétrie classique du vêtement que le mouvement ou l'image du corps humain. Ainsi, elle réussit à inventer des formes nouvelles et à créer des espaces habitables. Par ses vêtements réalisés dans des étoffes coupées à vif, avec certains éléments superposés ou non finis, elle dénonce la définition du beau et des valeurs établies de la mode. Puis d'autres vêtements, confectionnés dans des étoffes synthétiques dont les surfaces sont transformées par l'impression de motifs comme le carré de Vichy ou le chevron, par des déchirures ou par des interventions chimiques sur les surfaces, démontrent la relativité de la noblesse des tissus utilisés.

Elle invite de nombreux artistes à collaborer avec elle à sa boutique d'Aoyama, sorte de galerie d'art; par exemple Cindy Sherman, qui est à l'origine

de plusieurs cartons d'invitation pour les défilés, et Jesus Rafael Soto ou Peter Fishli et David Weiss qui, à quelques reprises, y conçoivent des installations.

Tant par ses recherches, qui ont pour but de réinventer les structures des vêtements, que par son étroite collaboration avec des artistes de différents domaines des arts visuels, Kawakubo démontre que ses vêtements peuvent être placés au même rang que les objets d'art. Elle utilise le vêtement pour supporter son discours sur la pression sociale, voire l'esclavage que subit le corps de la femme soumis aux canons de beauté qui ne cessent de réclamer un corps jeune et parfait<sup>20</sup>. Elle remet en cause les proportions du corps de manière spectaculaire en rembourrant les vêtements aux endroits les plus surprenants pour les rendre absurdes jusqu'à la monstruosité, comme si les mannequins portaient des greffes.

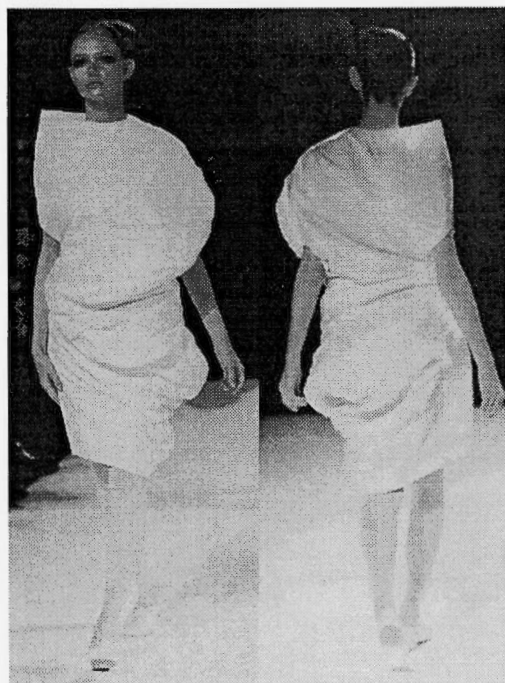
À partir de 1980, le travail de Kawakubo fait l'objet de plusieurs expositions dont la plus importante est celle du Metropolitan Museum de New York, en 1987, de même que sa participation à la première Biennale de Florence qui avait pour thème «Art et Mode». En 1993, elle est nommée Chevalier des Arts et Lettres et, en 1997, elle reçoit le titre de docteur *honoris causa* du Royal College of Art de Londres.

---

20. Au cours des années 1990, le nombre d'interventions en chirurgie plastique se multiplie par six comparativement à la décennie précédente; il en est ainsi pour les centres d'entraînement physique, les entraîneurs privés et les régimes miracles.

### Rei Kawakubo : Robe en cupro, Paris, 1997

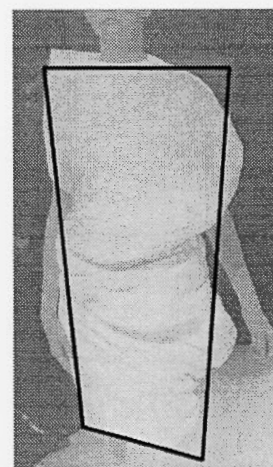
La robe en cupro de couleur blanche témoigne du concept global de la collection réalisée par Rei Kawakubo pour l'été 1997 (*Illustration n° 134*). La forme particulière de cette robe repose sur le corsage qui semble partiellement arrondi et sur la jupe qui correspond aux pans de tissu drapés de manière accidentelle dont les plis sont dirigés tantôt vers la latérale gauche, tantôt vers la latérale droite. Le dos de la robe est composé dans sa partie supérieure d'éléments aux dimensions plus importantes que celle du bas où s'inscrit une série de formes variables éclatées.



*Illustration n° 134*  
R. KAWAKUBO, ROBE EN CUPRO,  
DEVANT ET DOS

Le parallélogramme (*Illustration n° 135*) sert ici de grille de fond, puisque, dans son ensemble, la robe suggère cette forme géométrique élémentaire.

La reconstruction schématique du vêtement est ici réalisée à partir de la photo et de deux vêtements de référence (voir *Illustration n° 136*), une veste et une jupe, qui font partie de la même collection. Bien que les données issues de ce patron soient approximatives, il faut souligner que Patrick Pépin, un des meilleurs concepteurs de structures de vêtement à Montréal, a participé à la



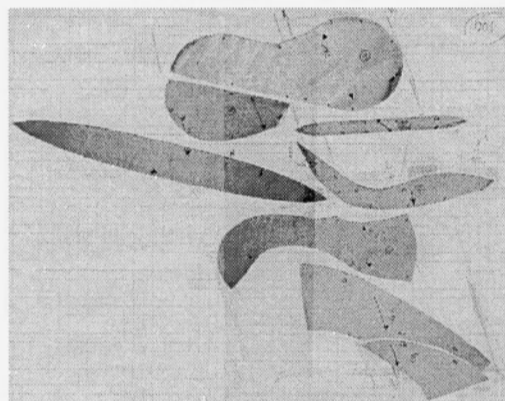
*Illustration n° 135*  
FORME ORIGINALE

réalisation du patron. De façon générale, comme toute collection respecte une cohésion dans sa facture, les vêtements de référence (*Illustration n° 136*) permettent d'établir les paramètres concernant la finition de la robe, le type de doublure et certains détails sur la structure. Cette création est extrêmement complexe et s'écarte de tous les modèles précédents.



*Illustration n° 136*  
VÊTEMENTS DE RÉFÉRENCE

La mise à plat de la robe garde saillantes toutes ses composantes. Cependant, en étalant sur une surface plane les pièces du patron de la robe suivant l'ordre d'assemblage (*Illustration n° 137*), la forme finale du devant s'inscrit dans un parallélogramme A,B,C,D fortement allongé. Le côté le plus long (B,C) comprend quatre fois son côté plus petit (A,B) (*Illustration n° 138*), correspondant à la largeur du devant du



*Illustration n° 137*  
MISE À PLAT DU PATRON

corsage. Le tracé de l'axe de symétrie X,Y au centre du parallélogramme, soit le devant de la robe, montre une forte asymétrie au niveau de ses composantes. La ligne Z,Z<sup>I</sup>, parallèle à la ligne de base D,C et passant par le centre O, divise la forme originale en deux parallélogrammes (A,B,Z<sup>I</sup>,Z et Z,Z<sup>I</sup>,C,D) plus petits qui logent des composantes fort différentes.

Le parallélogramme A,B,Z<sup>I</sup>,Z couvre le devant du corsage représenté par une forme circulaire (1) soulignée par un autre élément très étroit (2). Munie de flèches à ses extrémités, cette bande étroite traverse toute la largeur de la forme originale du devant de la robe, mettant en évidence l'aspect polymorphe de la composition; le haut est massif et circulaire, le bas est légèrement courbé, répétitif et dessiné à partir de formes longilignes. Cette bande située au niveau de la taille met en relief le devant du corsage et divise la composition, haut et bas (A,B,b,a). À partir des points d'assemblage de la robe, un autre parallélogramme plus large (a,b,c,d) se détache et couvre partiellement les pièces qui composent le devant de la jupe; son côté le plus long (b,c) comprend deux

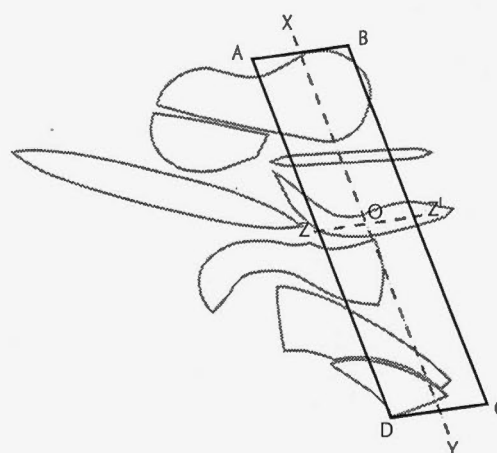


Illustration n° 138  
FORME ORIGINALE, DEVANT

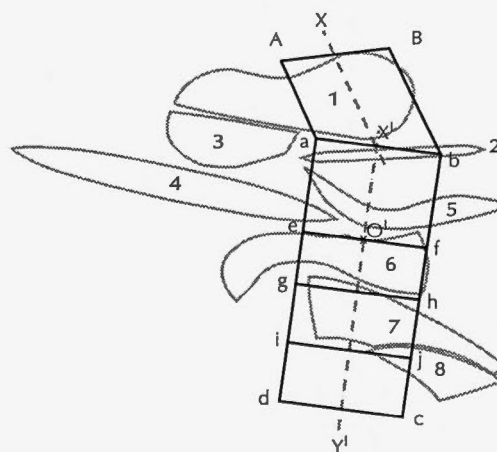


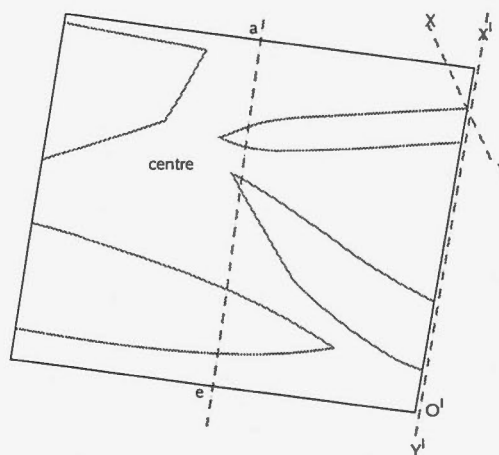
Illustration n° 139  
CLÉ

fois et demie son plus petit côté (a,b) (Illustration n° 139). En suivant les points saillants des pièces de la jupe, le parallélogramme (a,b,c,d) se décompose en

quatre parallélogrammes (a,b,f,e; e,f,h,g; g,h,j,i; i,j,c,d) plus petits de différentes dimensions confirmant ainsi que cette forme géométrique organise la composition et en fait une de ses principales clés.

Le premier parallélogramme (a,b,f,e) comprend des portions de trois différentes pièces dont l'aspect longiligne manifeste une certaine cohérence formelle. Puis, chacun des trois autres parallélogrammes circonscrit un élément dont la forme est massive et légèrement courbée (voir *Illustration n° 139*).

L'aspect formel des pièces du premier parallélogramme (a,b,f,e) exige une investigation plus attentive. Les extrémités en forme de flèche de ces quatre éléments de la robe mènent au véritable centre de la composition valable pour toutes les composantes. Ce centre est obtenu en déplaçant vers la gauche le parallélogramme (a,b,f,e) de telle sorte que le côté (b,f) superpose l'axe de symétrie  $X^I, Y^I$  (*Illustration n° 140*). Ainsi, par leur répétition à l'intérieur de la forme géométrique originale, les extrémités en pointe (triangle) doivent être considérées en tant que deuxième clé essentielle de la composition.

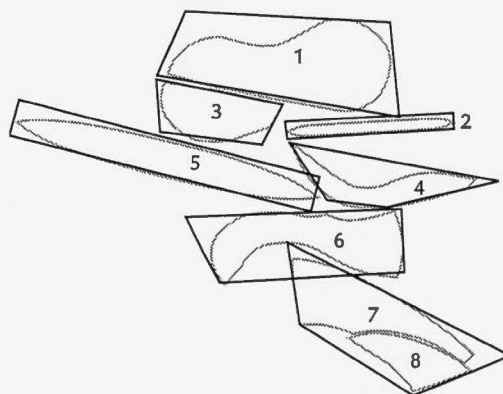


*Illustration n° 140*  
CLÉ, SUITE

Suivant la technique classique, la réalisation d'un vêtement résulte du moulage d'une toile sur un mannequin aux proportions moyennes du corps humain, première structure porteuse solide du vêtement. Quant à la confection du vêtement, ce sont les coutures qui deviennent les éléments responsables de la structure porteuse. Ainsi, le corsage qui couvre la cage thoracique est assemblé sur les

latérales par des coutures verticales tout comme les manches. Comme chaque pièce correspond à une partie du corps humain, la posture verticale de celui-ci engendre une confection du vêtement suivant des lignes verticales.

Or, la robe de Kawakubo fait abstraction de la morphologie humaine, car les coutures ont été réalisées suivant un développement horizontal, suggérant le mouvement d'un balancier (*Illustration n° 141*). La forme 1 couvre entièrement le devant de la cage thoracique et se poursuit du côté droit du corps pour épouser les épaules et une

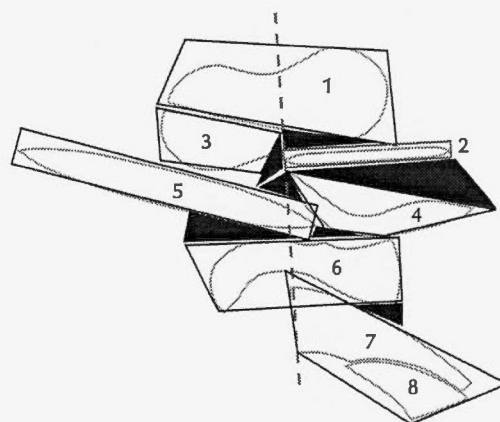


*Illustration n° 141*  
FORMES ORIGINALES

partie du dos. La forme 2, qui met en relief la forme circulaire du devant, commence son parcours à droite pour atteindre le point situé au-dessous de l'ouverture qui sert d'emmanchure. La forme 3 couvre le bas du dos et participe également à relever la partie circulaire du devant en atteignant à droite la courbe au-dessus de l'ouverture pour le bras. La forme 4 sinusoïde entame son parcours exactement au même point que la deuxième pour embrasser la forme 3 sur toute la longueur de sa ligne courbe. Puis, la forme 5, extrêmement allongée, entame un parcours sinusoïde résultant de l'assemblage des formes précédentes, rejoint son point de départ et continue en colimaçon; cette pièce a pour fonction, tout comme la deuxième forme, d'accentuer le relief des formes courbées du patron. La forme 6 part de la latérale gauche de la robe, suit la courbe de la forme précédente et se développe à l'image d'une spirale. Les formes 7 et 8, une fois assemblées, débutent à droite et font un tour complet de la robe.



Nous pouvons constater que les figures qui composent la robe renvoient aux formes virtuelles dont la spécificité varie selon les éléments d'origine; celles qui possèdent dans leur construction la moindre section d'un cercle (1, 3, 4, 6, 7 et 8) renvoient aux formes virtuelles issues du trapèze ou s'inscrivent dans un quadrilatère, puis celles qui sont responsables de la mise en relief des parties de la robe (2 et 5) s'inscrivent dans des rectangles extrêmement allongés. Il est à noter que la forme numéro 1, à l'origine de la construction de toutes les autres figures, s'inscrit dans une section de trapèze (*Illustration n° 142*).



*Illustration n° 142*  
ÉLÉMENTS VIRTUELS DE LA STRUCTURE

La structure repose en majeure partie sur un assemblage à l'horizontale et parfois en colimaçon. Chaque figure est taillée dans deux tissus différents; le cupro pour l'extérieur et l'organsin dont les fils sont tissés de façon à former des espaces vides en hexagone pour l'intérieur (*Illustration n° 143*).

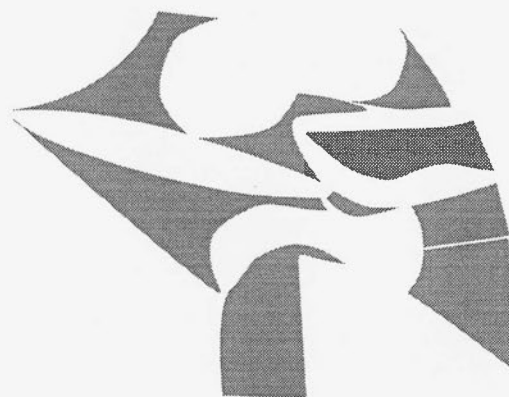


*Illustration n° 143*  
STRUCTURE

Une première couture simple réunit les quatre couches de tissu de deux éléments successifs. Une deuxième couture, effectuée après l'assemblage de toutes les pièces, fixe un étroit biais selon une technique de couture anglaise qui dissimule les extrémités des quatre couches de tissu. Le biais qui suit les coutures simples est monté de façon ininterrompue et fait apparaître discrètement son parcours en colimaçon. En augmentant l'épaisseur de l'extrémité de chaque

pièce, le biais donne du corps à la structure et avec l'organsin met les volumes en valeur. Pour obtenir un effet de drapé sur la latérale droite au niveau des hanches, quelques pièces assemblées à l'horizontale sont retenues de l'intérieur par un ruban et il en est de même pour la latérale gauche où quelques volumes sont même décalés (voir *Illustration n° 136*).

Afin de définir les formes virtuelles de la structure, deux graphiques sont nécessaires : le premier illustre les figures virtuelles de la robe, dont les plages, orientées vers le centre de la composition situé sous la pièce maîtresse de celle-ci, renvoient au triangle (voir *Illustration n° 142*); le deuxième graphique montre des formes polymorphes suivant des lignes courbes créant une forte dynamique (*Illustration n° 144*).



*Illustration n° 144*

FORMES VIRTUELLES DE LA STRUCTURE

### Frank O. Gehry<sup>21</sup> (1929- )

Né à Toronto, Frank Gehry étudie les beaux-arts et l'architecture à Los Angeles puis l'urbanisme à l'École de design de Harvard, à Cambridge, d'où il sort diplômé en 1957. Entre-temps, il commence à travailler dans les bureaux de différents architectes américains.

21. Francesco, Dal Co, Kurt Walter, Forster, Frank O., Gehry, *Frank O. Gehry: the complete works*, New York : Monacelli Press, 1998, p. 9-39.

Il ouvre son propre bureau d'architecture, Frank O. Gehry & Associates, à Santa Monica, en Californie, en 1962.

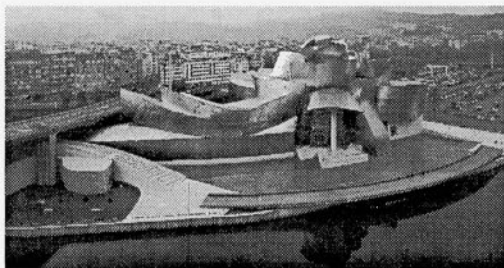
À la recherche de sa propre stylistique, ses premières œuvres sont fortement influencées par le travail de Frank Lloyd Wright et par le minimalisme de l'architecture japonaise. Tel est le cas des maisons de Brentwood en Californie (1959) et de Baltimore au Maryland (1976) qui, mise à part une grande austérité plastique, proposent des espaces cohérents et largement ouverts. Au cours des années 1970, il se réfère à l'architecture primitive des Indiens du Nord-Ouest dont les matériaux utilisés, dépourvus de toute noblesse, lui donnent l'idée de réaliser des œuvres architecturales avec les matériaux bruts associés à la culture occidentale. C'est à partir de cette idée qu'il construit la maison du peintre Ron Davis (1972) de même que la sienne (1979) en utilisant, pour les façades et le toit, de la tôle ondulée, des planches de bois pressé et de la maille de fils de fer. Ces projets, plus particulièrement celui de sa propre demeure, peuvent être considérés comme le manifeste méthodologique de ses réalisations futures. L'usage de matériaux bruts, la désarticulation des volumes et la dissociation des parties d'un bâtiment, ce qui donne à celui-ci un aspect vivant et en constant mouvement, témoignent de ses préoccupations théoriques. Par l'application d'éléments et de matières de façon non cohérente par rapport à la structure porteuse de l'édifice, Gehry nie l'usage de références historiques et formelles dans la conception de ses objets architecturaux. Par ailleurs, la ville de Los Angeles, avec son architecture chaotique et sans ordre stylistique établi, donne à Gehry une source ultime d'inspiration. Pour les projets du Marine Museum à San Pedro (1979) et de Newbury Street à Boston (1988), il démontre que sa stylistique en apparence éclatée repose sur une forme d'abstraction trompeuse, puisque le contact direct du visiteur avec l'environnement intérieur assure une parfaite compréhension des espaces et des volumes conçus.

Gehry acquiert une renommée mondiale avec son premier projet européen, le musée et l'usine de mobilier de la société Vitra (1989) en Allemagne, dont les surfaces extérieures lisses s'opposent aux volumes éclatés. D'autres projets, tels le Visual Arts Center de l'université de Toledo (Ohio, États-Unis, 1990-1992), le siège social de Vitra à Bâle (Suisse, 1988-1994) ou le Nationale-Nederlanden Building à Prague (Tchécoslovaquie, 1992-1995), démontrent ses préoccupations pour la volumétrie abstraite, l'emploi de matériaux inusités, l'usage de nouvelles technologies dans la conception ainsi que le respect singulier de l'architecture environnante.

Finalement, Frank O. Gehry remporte le concours pour la réalisation du musée Guggenheim de Bilbao (Espagne, 1991-1997) qui est la preuve d'une maîtrise parfaite de son art, tant au niveau de la volumétrie qu'à celui de l'invention formelle ou de l'usage de nouveaux matériaux. Le musée Guggenheim, avec sa structure métallique dont les éléments porteurs ne s'inscrivent pas dans un registre connu et dont le revêtement en titane est d'ordre exceptionnel tout autant que l'usage des techniques informatiques de fine pointe, est classé comme « objet d'art » et sa réalisation architecturale est la plus innovatrice de la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

## Frank O. Gehry : Guggenheim Museum, Bilbao, 1991-1997

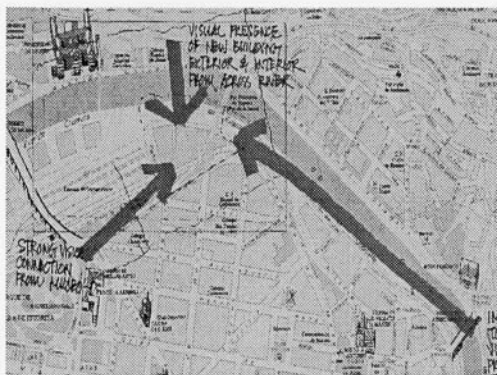
En tant que centre industriel et commercial très actif, la capitale basque a été confrontée au cours des années 1980 à une profonde récession. Ainsi, le Musée Guggenheim (*Illustration n° 145*) résulte du renouvellement impératif de l'image de Bilbao. Le gouvernement régional, s'orientant de plus en plus vers une économie de service et conscient de l'impact du tourisme dans la vitalité urbaine et sociale, planifie, parmi de multiples projets, de construire un lieu consacré à l'exposition d'œuvres contemporaines. Comme les Basques ne disposent pas d'une collection assez prestigieuse, ils concluent une entente de collaboration avec la Salomon R. Guggenheim Foundation de New York.



*Illustration n° 145*

F. O. GEHRY, GUGGENHEIM MUSEUM

Le musée est construit là où se trouvaient d'anciens docks de la ville (*Illustration n° 146*), c'est-à-dire au bord du fleuve Nervion près du pont de la Salve. Le musée est accessible au nord par le pont de la Salve et le pont de Deusto, pont piétonnier nouvellement réalisé par l'architecte valencien Santiago Calatrava, et au sud par la Alameda de Mazarredo où aboutissent toutes les rues venant du centre administratif et commercial de la ville. Le musée participe ainsi avec l'école Bellas Artes, le musée



*Illustration n° 146*

PLAN

Bellas Artes et le Teatro Arriaga à la consolidation du véritable centre culturel de la ville.

En gagnant le concours en 1991, l'Américain Frank O. Gehry évince un Japonais, Arata Izosaki et un Européen connu sous le nom de Coop Himmelblau. Il aurait le mieux rencontré les objectifs du comité de sélection présidé par Heinrich Klotz spécialiste de l'architecture contemporaine.

Le premier objectif du concours était de concevoir un musée pouvant véhiculer une puissante identité iconique en suscitant l'intérêt des visiteurs au même titre que le Musée Guggenheim de New York réalisé par Frank L. Wright. Le deuxième objectif exigeait de privilégier plus qu'à l'ordinaire l'espace d'exposition plutôt que celui consacré à l'administration du musée; un rapport inhabituel mais compréhensible, puisque la gestion du musée de Bilbao est assumée par la fondation Guggenheim. Ainsi, la majorité des historiens de l'art et des conservateurs travaillant à partir de New York ont fourni à la fois les critères esthétiques et le contexte historico-culturel du musée tout en le désignant comme lieu d'excellence pour exposer des œuvres datant de 1945 à nos jours<sup>22</sup>.

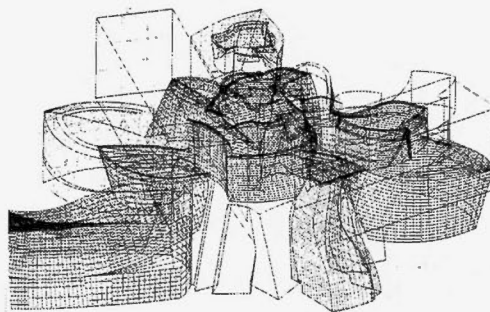
Selon Catherine Donzel, bien que le complexe du musée soit très particulier au niveau stylistique, il possède une excellente urbanité et réconcilie le paysage industriel de son environnement immédiat avec le reste de la ville. « Il offre une bonne transition entre le bâti domestique et la rivière<sup>23</sup> ».

---

22. Coosje Van Bruggen, *Frank O. Gehry, Musée Guggenheim Bilbao*, New York, Guggenheim Museum Publications, 1999, p. 28.

23. Catherine Donzel, *Nouveaux Musées*, Paris, Telleri, 1998, p. 150.

Pour respecter les paramètres prévus par le gouvernement basque pour la réalisation du Guggenheim Museum, Gehry fait appel à des informaticiens qui maîtrisent le logiciel CATIA V3 afin de mettre en place l'aboutissement de deux mois de recherche sur la volumétrie du musée. Selon Jim Glymph, ingénieur constructeur du bureau de Frank O. Gehry and Associates, ce logiciel



*Illustration n° 147*  
VOLUMÉTRIE DU MUSÉE

permet, à partir d'un dessin à plat, de disposer des points dans l'espace pour définir les surfaces, les volumes architecturaux et les structures porteuses d'un édifice à volumétrie complexe (*Illustration n° 147*).

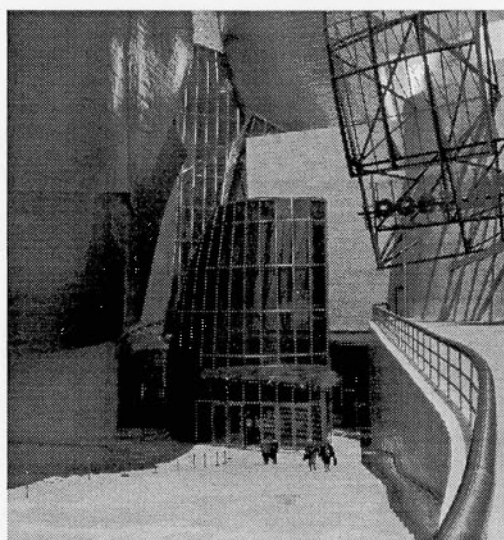
Ainsi, contrairement à la démarche classique où l'on conçoit un immeuble en tenant compte de sa structure porteuse, ce logiciel propose une structure porteuse à partir d'un aperçu virtuel de l'extérieur de l'édifice. Dans une interview de 1995, Glymph a déclaré que les recherches effectuées par ordinateur ont facilité la collaboration entre l'architecte et le constructeur, tout en permettant à l'architecte de rester maître de l'œuvre en respectant les limites budgétaires prévues. Initialement conçu pour l'industrie aérospatiale française, le logiciel Catia, pouvant remodeler un dessin à plat à l'infini dans un graphisme tridimensionnel, est utilisé aujourd'hui aussi bien dans l'industrie de l'automobile que dans l'art, plus particulièrement la sculpture et la mode.



Gehry conçoit l'élévation située du côté de l'avenue Mazarredo (*Illustration n° 148*) de façon rectiligne afin de respecter les immeubles à bureaux et les appartements existant depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle. Par contre, pour la façade nord, du côté du fleuve, il inclut des formes à connotation nautique où le mouvement des voiles et les coques de bateaux suivent le sens du courant. Le principal accès au musée (*Illustration n° 149*) est situé au sud du complexe; le bleu cobalt du bâtiment administratif en indique l'entrée et on y accède par les escaliers menant à l'avenue Mazarredo, en passant par une immense place dominée par une sculpture de Jeff Koons<sup>24</sup> à un niveau inférieur vers l'atrium s'ouvrant, au nord, sur un mur-rideau.



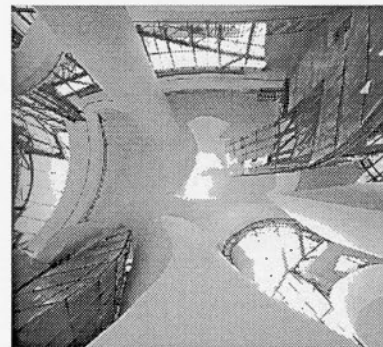
*Illustration n° 148*  
ÉLEVATION SUD



*Illustration n° 149*  
ENTRÉE DU MUSÉE

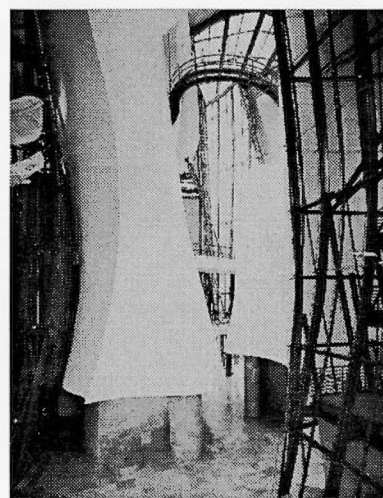
24. Il s'agit de la sculpture *Puppy* de Jeff Koons réalisée en 1992 avec des matériaux comme l'acier inoxydable, le terreau et les plantes en fleurs. in *Connaissance des Arts*, Numéro spécial, *Guggenheim Bilbao*, hors série, 1999, p. 66.

De l'atrium, d'une hauteur de 50 m, au centre de la composition (*Illustrations n° 150 et n° 151*), rayonnent les galeries et tous les autres espaces d'exposition. À travers les murs vitrés, on peut apercevoir les bâtiments qui longent l'avenue et, à l'opposé, une section du pont de la Salve et du fleuve.



*Illustration n° 150*  
ATRIUM, CONTRE-PLONGÉE

La superficie du musée couvre 24 000 m<sup>2</sup> dont 10 600 sont consacrés à des expositions sur trois niveaux de galerie. La structure « typologique » des espaces du musée est parfaitement reconnaissable : depuis l'atrium partent des ailes qui abritent des salles tantôt de formes irrégulières tantôt de formes parfaitement rectangulaires, carrées ou organisées en enfilade. Parmi les dix-neuf galeries, la plus étonnante est la galerie 104 en forme de bateau. Il s'agit d'un gigantesque espace de 130 m de longueur sur 30 m de largeur, prévu pour les œuvres contemporaines de grande taille<sup>25</sup>.



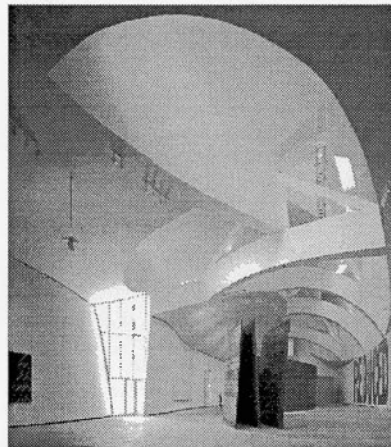
*Illustration n° 151*  
ATRIUM

Selon Thomas Krens<sup>26</sup>, libre de toute colonne de soutien, cet espace véhicule l'image d'une cathédrale contemporaine (*Illustration n° 152*).

25. Lors de l'inauguration du musée, le 19 octobre 1997, l'œuvre de Richard Serra, d'une longueur pratiquement de 40 m, fut exposée. in *Connaissance des Arts*, *Idem*, p. 34.

26. *Idem*, p. 28.

Trois matériaux de base ont été utilisés pour les différentes finitions des bâtiments composant le complexe du musée. Le mortier de couleur bleu cobalt est réservé exclusivement à l'administration, le marbre espagnol, à tout ce qui concerne les services, billetterie, auditorium, restaurant, bibliothèque, librairie et boutique, alors que le titane, à tout l'espace d'exposition. Des parois vitrées montées dans des meneaux d'acier sont distribuées sur toutes les façades du complexe et servent d'éclairage pour l'atrium et les galeries. La répartition des ouvertures à claire-voie fait référence à la forme d'une fleur et le plan de l'atrium reprend formellement le plan de cette fleur. Enfin, le rigoureux langage formel de la composition réserve aux bâtiments abritant les services et l'administration une géométrie angulaire, tandis que ceux qui sont réservés aux espaces d'exposition, par leurs formes courbes et éclatées, donnent une image plus souple au complexe. Gehry utilise également du marbre à l'intérieur du musée et du plâtre sur les murs des galeries.



*Illustration n° 152*

**GALERIE 104**

En ce qui concerne les voies de communication à l'intérieur du musée, elles sont assurées par deux ascenseurs, deux cages d'escaliers, des escaliers mécaniques et des passerelles suspendues. Si les ascenseurs et les escaliers sont bien dissimulés, les passerelles (voir *Illustration n° 150*) rayonnent autour de l'atrium et facilitent la communication entre les étages et les galeries. Leur forme spiralée fait référence au colimaçon de l'intérieur du Musée Guggenheim de New York.

Située du côté du fleuve (*Illustration n° 153*), la façade nord expose, au niveau du sol et à partir du centre de la composition où est situé un grand mur de verre protégé par un auvent, la plus longue galerie (104), conçue en forme de

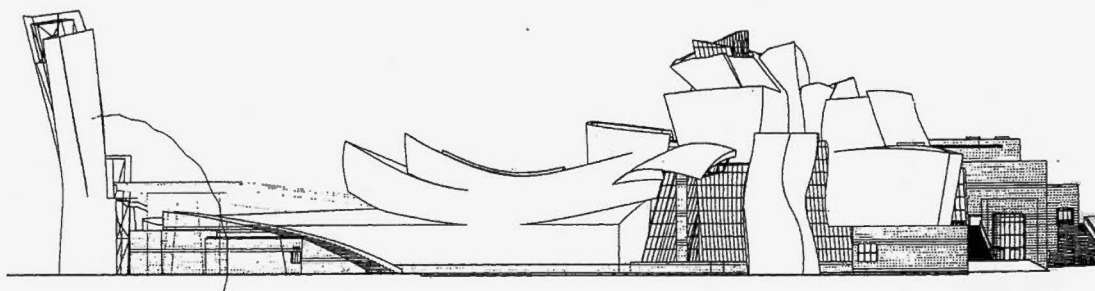


Illustration n° 153

FAÇADE NORD

bateau. L'extrémité de la galerie est marquée à l'est du pont de la Salve par une construction indépendante en forme de tour éclatée qui rappelle la proue d'un navire; elle loge des escaliers menant au pont. Une galerie en forme de «botte» se trouve immédiatement à l'ouest du centre vitré de la composition, suivie d'une autre forme au volume cylindrique «assise» sur un cube de marbre. À la hauteur de cette galerie et à l'opposé du centre de la composition, deux autres petits «bateaux» surplombent la longue galerie; le plus avancé des deux est muni d'une lucarne et l'autre d'un long puits de lumière qui forme une galerie au troisième étage, alors que les deux autres correspondent à la galerie 104 du rez-de-chaussée.

Le mur-rideau de verre de la partie centrale est au cœur de la composition de la façade nord et assure l'éclairage naturel de l'atrium du musée. Il est chapeauté de formes faisant référence à des voiles en mouvement ou à une fleur aux pétales entrouverts. Une lanterne vitrée reprend le même caractère formel et plastique que les autres parois vitrées et chapeaute toute la composition.

La forme finale de la façade nord est composée d'un rectangle horizontal extrêmement long (A,B,C,D). Une autre forme très massive, la partie centrale du musée, en forme de quadrilatère

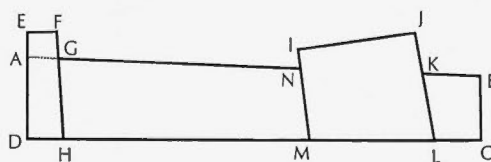
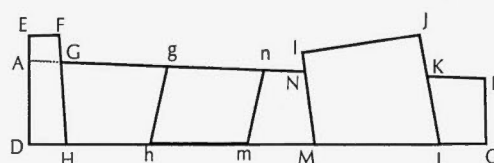


Illustration n° 154

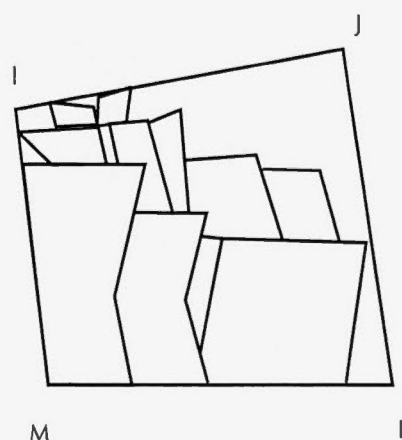
FORMES ORIGINALES

(I,J,L,M), superpose la première suivant un angle de  $75^\circ$  par rapport au sol. Une troisième forme (E,F,H,D), beaucoup plus petite, proche du rectangle, est posée à l'extrémité gauche de la composition suivant un angle de  $85^\circ$  par rapport au sol (*Illustration n° 154*).

Les segments (g,h; n,m et K,L) qui forment une série de quadrilatères (G,g,h,H; g,n,m,h; n,N,M,m et K,B,C,L) aux dimensions variables dirigent le regard vers la forme massive (I,J,L,M) du cœur de la composition et en confirment l'importance (*Illustration n° 155*). Les éléments contenus dans la forme I,J,L,M (*Illustration n° 156*) révèlent la présence d'une collection de figures dont la majorité est issue du quadrilatère; les trois plus grandes formes du bas de la composition sont orientées vers la droite et servent de base à cinq autres, plus petites et qui suivent la direction opposée. Les deux derniers éléments du sommet, semblables à deux pointes de flèche, concluent le rythme ascendant de la composition.



*Illustration n° 155*  
CLÉ



*Illustration n° 156*  
CLÉ, SUITE

Pour mieux comprendre la volumétrie de la façade nord, plus particulièrement le cœur de la composition, il est nécessaire de situer les galeries sur le plan du musée (*Illustration n° 157*). Le centre de la composition (atrium) et la longue forme dérivée d'un quadrilatère (galerie 104) qui s'étale vers la droite établissent la dominante de la composition. À gauche du quadrilatère de l'atrium, deux formes se superposent, l'une est carrée et l'autre, circulaire. Dans la partie inférieure de la composition se greffent quatre formes successives (l'enfilade des galeries du 2<sup>e</sup> étage) constituant ensemble un rectangle allongé. Pratiquement deux fois plus étroit et deux fois et demie plus court que les quadrilatères dominants, ce rectangle est orné de formes polymorphes à gauche, à droite et même à l'extrémité, ce qui donne un aspect végétal à la composition.

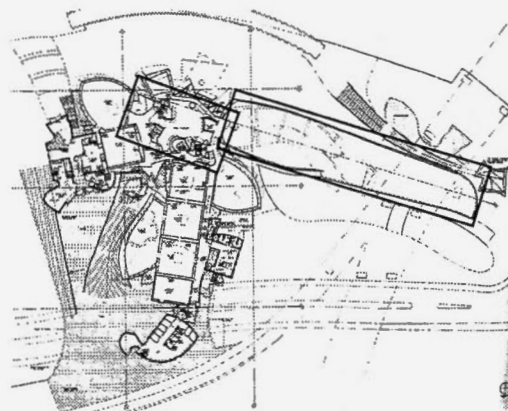


Illustration n° 157

PLAN

Le quadrilatère et le rectangle dominant autant la composition graphique de la façade nord que le plan de l'étage principal du musée et constituent les clés de la composition. La structure du complexe du musée, conçue à partir de données informatisées, repose, pour toutes ses surfaces d'exposition, sur une double charpente d'acier qui suit un parcours vrillé (*Illustration n° 158*). Les parois sculpturales des

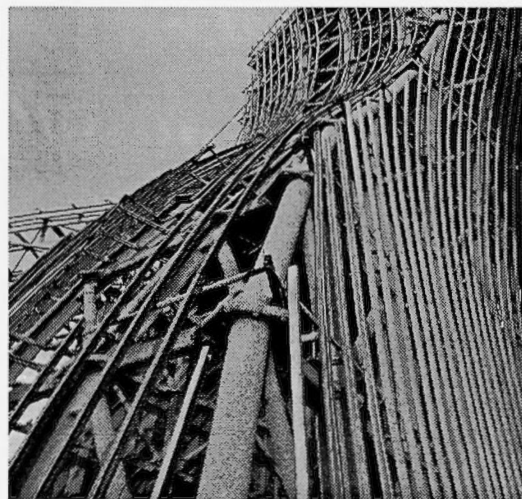
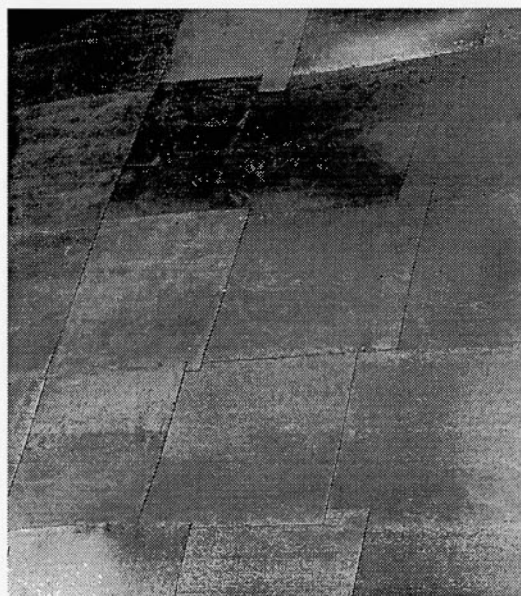


Illustration n° 158

STRUCTURE

volumes à double courbure sont bâties avec des poteaux circulaires fixés l'un par rapport à l'autre à une distance approximative de 110 cm, au moyen d'éléments horizontaux, pour être finalement renforcés par des tendons à angle de 45°.

Sur cette structure solide, des lattes longilignes en acier inoxydable font apparaître un motif de tissage. Ces lattes servent de support pour le revêtement en plaques de titane des façades (*Illustration n° 159*). Inventée par Gehry au cours des années 1980, cette technique de revêtement, qui consiste à faire se chevaucher des feuilles de diverses matières, permet de couvrir des structures de dimensions spectaculaires. Il s'agit ici d'un parement extrêmement raffiné, puisque le titane d'une épaisseur de moins de quatre dixième de millimètre se modifie sous la pression du vent comme une véritable peau flexible, contrairement aux autres volumes angulaires du complexe érigés avec une ossature en acier et revêtus de marbre du pays ou de mortier.

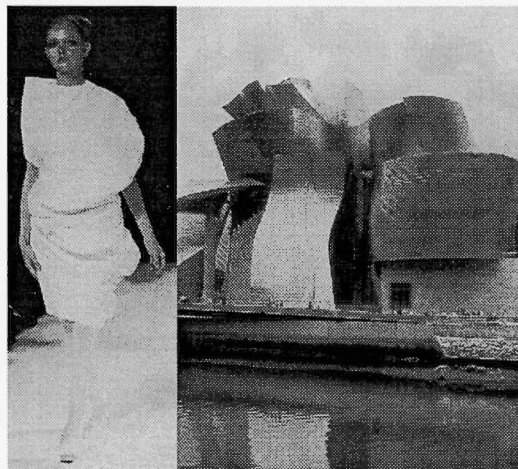


*Illustration n° 159*  
REVÊTEMENT

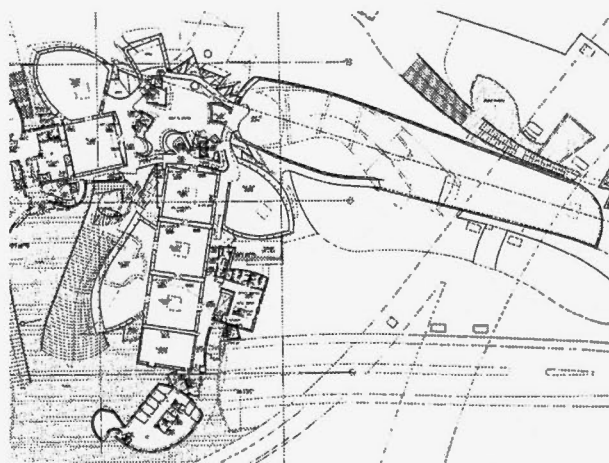
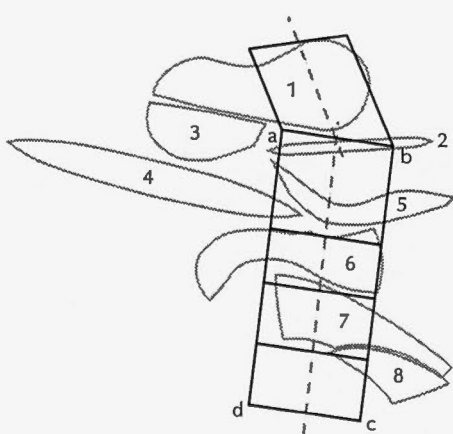


## Points de convergence

Les deux objets s'apparentent par leur aspect plastique et suggèrent une composition éclatée grâce à une innovation au niveau de la structure porteuse et de la volumétrie (*Illustration n° 160*). Même si les proportions, les matériaux utilisés et l'échelle de chacun des objets sont fort différents, l'effet de mouvement que produit la robe créée par Rei Kawakubo manifeste une similitude avec le musée Guggenheim de Bilbao, plus particulièrement dans sa partie centrale. Par ailleurs, la forme originale de la robe inscrite dans un parallélogramme fait référence à la forme d'un quadrilatère où loge la partie centrale du musée (*Illustration n° 161*).



*Illustration n° 160*  
POINTS DE CONVERGENCE



*Illustration n° 161*  
POINTS DE CONVERGENCE, SUITE

La mise à plat de la robe fait voir des similitudes avec le plan de l'étage principal du musée (*Illustration n° 161*), dans la mesure où la forme circulaire du devant et d'une partie du dos du corsage (1) s'apparente à celle des deux galeries du musée tracées sur des portions de cercle, situées de part et d'autre de l'enfilade des quatre galeries classiques. Le large parallélogramme (a,b,c,d), couvrant la jupe et décomposé en quatre parallélogrammes plus petits, rappelle les quatre galeries du point de vue du nombre, de la forme et de l'emplacement de la même forme géométrique dans la composition. La pièce qui couvre le bas du dos de la robe (3), située du côté gauche des quatre parallélogrammes, fait référence à la galerie située du côté sud du musée à proximité des escaliers menant vers l'entrée principale. Puis, la pièce la plus spectaculaire de la robe (5), qui fait pratiquement deux fois le tour de la robe, s'apparente à la forme et aux dimensions de la galerie 104.

La composition à première vue désordonnée des éléments originaux de la robe rappelle la composition en apparence chaotique de la partie centrale de la façade nord du musée; cependant, toutes deux se développent vers le haut sur un axe vertical.

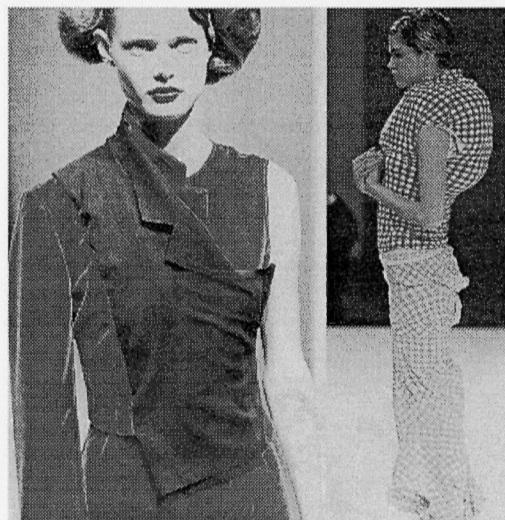
De plus, les pièces d'étoffe abandonnées après la coupe de la robe laissent voir sur leur pourtour intérieur des formes virtuelles végétales et renvoient au tracé du plan de l'atrium tout autant que celui de l'ensemble du musée. Par ailleurs, la construction des volumes de la robe, basée sur deux couches de tissu assemblées par des coutures, renvoie à la structure des parties sculpturales du musée. Le cupro constitue la couche externe et l'organsin en maille, la couche interne; les deux couches sont assemblées par un biais solide. Quant au musée, notamment pour les parties sculpturales qui reposent sur une double structure, le revêtement extérieur est fait de titane et celui de l'intérieur de panneaux de plâtre. Pour la robe, le biais confectionné sur un tracé en colimaçon rappelle la

structure vrillée du musée et la structure doublée de lattes pour le montage du titane renvoie à la rigidité de la structure en organsin de la robe. Dans les deux cas, le revêtement externe est fait de matière qui s'apparente au métal.

Finalement, le parcours arqué de segments de coutures qui assurent l'effet décalé de certains volumes manifeste une similitude avec l'aspect formel des poutres transversales de la galerie 104.

À partir de 1995, tout comme les architectes, certains couturiers et créateurs de mode font appel au logiciel Catia grâce à la mise au point d'un mannequin virtuel. Composé d'un nuage de points, ce mannequin virtuel autorise la modification pratiquement instantanée des volumes et des proportions d'un vêtement et, par conséquent, du patron lui-même. Traditionnellement, la mise en espace du volume désiré d'un vêtement exigeait la réalisation de plusieurs toiles, peaufinées par des modélistes sur un mannequin en couture. Il est certain que le logiciel Catia adapté pour la mode a été utilisé pour concevoir cette collection de vêtements, dont la structure et la forme manifestent autant de complexité.

Une hypothèse d'autant plus plausible que Kawakubo réinvestit tous les bénéfices de sa compagnie dans la recherche de nouvelles solutions formelles et structurales du vêtement. Par ailleurs, ses collections précédentes permettent de croire qu'elle utilise ce logiciel tantôt pour le décalage d'une pièce de patron tantôt pour une remise en question des structures classiques d'un vêtement (*Illustration n° 162*).



*Illustration n° 162*

NOUVELLES FORMES ET STRUCTURES

### Issey Miyake<sup>27</sup> (1938- )

Au cours de ses études au Tama Art University de Tokyo, Miyake commence déjà à dessiner et à réaliser ses premiers vêtements. Il obtient son diplôme en art graphique en 1964 et poursuit ses études à l'école de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne dont il obtient un autre diplôme en 1966 avant de partir pour New York, en 1969, où il devient assistant designer chez Geoffrey Beene.

En 1971, date de création de sa propre société, Issey Miyake International, il a déjà réalisé plusieurs projets. Parmi les plus connus, on peut mentionner celui de l'uniforme *Shiseido* pour l'Expo '70 d'Osaka et celui d'une collection de vêtements modulables pour la société *Toray*. Il est également le premier designer japonais à ouvrir des bureaux de presse à Paris et à New York.

En 1973, à la suite de la présentation de sa collection automne-hiver et grâce à l'initiative de Didier Grumbach, président de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, il est le premier qui, sans avoir de siège social à Paris, reçoit le titre de créateur de la Chambre Syndicale du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode.

Les collections de Miyake sont présentées deux fois par année, tant à Paris qu'à New York et à Tokyo. Ses recherches s'orientent dans trois directions : le rapport entre le corps et le vêtement, les études anthropologiques portant sur l'art textile et le vêtement traditionnel japonais et, finalement, la coexistence entre la mode et les arts visuels contemporains.

Il crée une ligne de vêtements propre à chacun de ces axes de recherche. Tout d'abord, au cours des années 1970, il remet en question l'origine de la structure du vêtement et propose un nouveau concept, celui du vêtement composé

---

27. Bruno Remaury, *op. cit.*, p. 270.

d'une seule pièce de tissu qu'il nomme *Constructible Clothes*. Cette nouvelle technique repose sur une façon de plier les tissus selon le principe de l'origami et crée un espace qui libère le corps de toutes les contraintes imposées par le vêtement. Ses recherches sur le mouvement et la liberté corporels l'amènent à collaborer comme concepteur de costumes avec des compagnies de ballet dont les plus connues sont celles de Maurice Béjart, en 1980, et de William Forsythe, en 1991 et 1992.

Quant à ses recherches anthropologiques, Miyake a réalisé des études portant sur la structure des vêtements orientaux et occidentaux afin de trouver des éléments et des formes permettant une adaptation aux valeurs actuelles de la culture mondiale. Ses recherches sur l'art textile exclusivement japonais lui ont inspiré une autre ligne de vêtements, *Pleats Please Issey Miyake*.

À partir de 1978, il est invité, seul ou en collaboration avec d'autres artistes, à faire partie de nombreuses expositions dont les plus connues sont celles de *Issey Miyake Spectacle : Bodyworks*, à Tokyo, Los Angeles et San Francisco, en 1983, *A-Ūn*, en 1988 au Musée des Arts Décoratifs à Paris et, finalement, à la Première Biennale de Florence qui a pour thème « Art et Mode » en 1996.

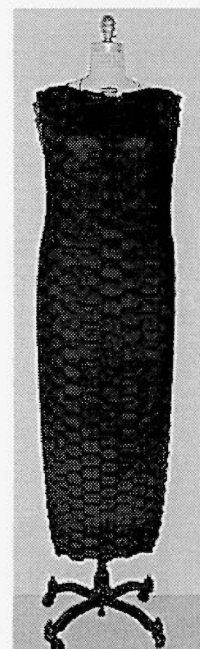
Ses multiples travaux et recherches lui valurent plusieurs distinctions dont les plus honorables sont celles de Chevalier de l'Ordre National de la Légion d'Honneur du gouvernement français et le titre de docteur *honoris causa* du British Royal College of Art à Londres. Il reçut également le prix *Asahi* récompensant une personne ou une organisation dont les réalisations contribuent au développement et à la reconnaissance internationale de la culture et de la société nipponnes.

Issey Miyake, Robe *Xylocope*, Paris, 1997

Cette robe (*Illustration n° 163*), créée par Issey Miyake pour la collection printemps-été 1997, est le témoin par excellence de son approche stylistique et de sa signature nippone tant par la forme minimaliste du vêtement que par le traitement particulier de la surface de l'étoffe.

Réalisée dans un voile de polyester, la robe est confectionnée de deux couches de tissu dont les coutures sont faites vers l'intérieur, comme si la robe était réversible. Le tissu externe de la robe est de couleur noire et le tissu interne d'un bleu électrique. Le vêtement d'une extrême simplicité est animé par l'effet gaufré de l'étoffe et par le jeu des couleurs résultant du motif de gaufrage et de la superposition des deux tissus. La robe fourreau, sans manches et avec encolure en bateau, atteint le tiers inférieur du mollet. Le motif du gaufrage est réalisé après la confection de la robe. Le motif débute au bas du devant de la jupe pour se terminer au bas de l'arrière de la jupe, ce qui souligne l'importante longueur de l'étoffe qui doit être utilisée. Grâce au traitement de sa surface, l'étoffe rend la robe extensible et accessible à un plus grand nombre de personnes de tailles différentes.

Parfaitement symétrique, la robe mise à plat s'inscrit dans une forme fortement allongée (A,B,C,D) composée de deux rectangles reliés par un trapèze. Le premier rectangle (A,B,F,E) couvrant le tronc est pourvu d'ouvertures pour les emmanchures et l'encolure; le trapèze (E,F,G,H) couvre le haut des hanches; le deuxième rectangle (H,G,C,D), la jupe, dissimule les hanches et les jambes.



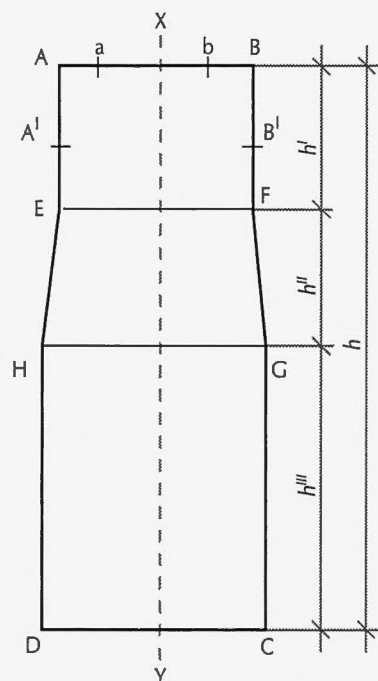
*Illustration n° 163*

I. MIYAKE,  
ROBE, XYLOCOPE

La robe est taillée dans deux étoffes dont les dimensions originales sont pratiquement deux fois plus importantes que celles de sa forme finale. Les deux rectangles (A,B,F,E et H,G,C,D) sont reliés par le trapèze isocèle (E,F,G,H) dont la hauteur ( $h^{II}$ ) est pratiquement identique à celle du rectangle supérieur ( $h^I$ ). La hauteur du rectangle inférieur ( $h^{III}$ ) correspond à la hauteur des deux formes supérieures (*Illustration n° 164*).

La dimension du segment qui correspond à l'ouverture de l'emmanchure (A,A') s'inscrit deux fois dans la hauteur du rectangle supérieur (A,B,F,E) et peut être répétée sept fois dans la hauteur globale ( $h$ ) de la robe. L'ouverture de l'encolure (a,b) est une fois et demie plus importante que la dimension des deux segments des épaules mis ensemble. Les points (a et b) qui marquent l'ouverture de l'encolure avec ceux des emmanchures, répétés sur toute la hauteur de la robe, forment une composition de rectangles. Le rectangle est ici la clé de la composition.

La structure de la robe assemblée par les coutures latérales et les coutures des épaules repose en majeure partie sur le gaufrage des deux étoffes superposées (*Illustration n° 165*). Le gaufrage amplifie la souplesse de la structure de la robe et en accentue l'aspect plastique.



*Illustration n° 164*  
FORMES ORIGINALES, CLÉ



*Illustration n° 165*  
STRUCTURE



La technique du gaufrage employée ici par Miyake consiste à étendre les tissus sur une structure en carton épais dont la surface a été pliée préalablement selon un motif en hexagone<sup>28</sup>. Le carton tendu sur un cylindre permet d'étaler les pans de tissu de façon à couvrir toute la surface du carton. L'opération suivante, qui est extrêmement délicate et faite manuellement, consiste à plier le tissu avec le carton, suivant les motifs de celui-ci. Roulés ensemble et retenus par des ficelles, tissu et carton sont ensuite chauffés à une température très élevée pendant quelques heures dans une étuve hermétiquement fermée. Ce procédé, appliqué particulièrement aux tissus synthétiques, assure un plissé permanent suivant le motif employé.

Lorsque le tissu est légèrement étiré, les cellules du motif en hexagone superposées à l'image des écailles de poisson, montre les trois côtés convexes et les trois côtés concaves de l'étoffe préalablement froissée (*Illustration n° 166*).

Le gaufrage, qui met en relief la surface de l'étoffe, augmente la plasticité du vêtement en le rendant en même temps uniforme. La coupe transversale emprunte, pour chacun des éléments du motif gaufré, une forme hexagonale à l'intérieur de laquelle cinq segments sont attachés au contour. Ces segments,

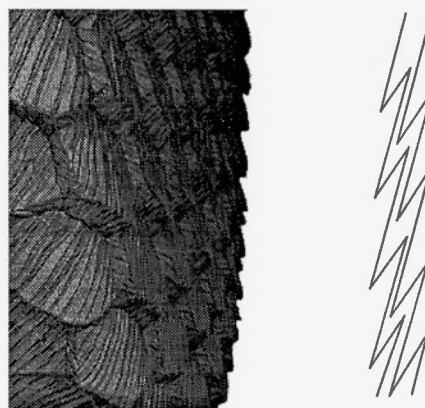


Illustration n° 166

ÉLÉMENTS DE LA STRUCTURE

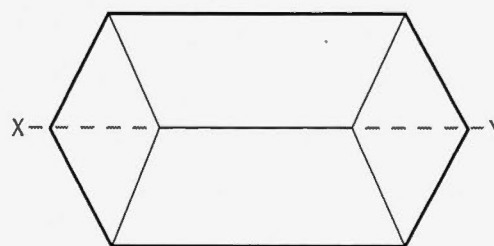


Illustration n° 167

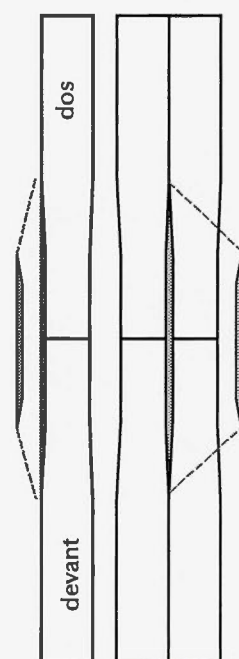
ÉLÉMENT DE LA STRUCTURE

28. Cette technique, toujours manuelle, mise à la perfection par le plisseur Lognon, exige parfois un an de travail afin d'obtenir un motif de plissage en particulier.

dont l'un est parallèle aux deux côtés de l'hexagone et les quatre autres sont parallèles aux côtés opposés de l'hexagone, forment deux trapèzes juxtaposés par le côté plus petit et deux losanges qui les juxtaposent. Cette composition renvoie à une structure porteuse ajourée composée de onze arêtes (voir *Illustrations n° 167*). La coupe transversale, suivant la longueur de la robe, édifie une composition des formes dynamiques en couches superposées de formes triangulaires virtuelles superposées (voir *Illustration n° 166*).

Chacune des quatre figures qui compose la robe renvoie à la forme virtuelle d'un rectangle fortement allongé. La mise à plat du devant et du dos de la robe, en suivant la longueur de l'étoffe, permet de repérer deux trapèzes virtuels situés de part et d'autre des latérales. Le trapèze est la forme qui, par sa présence virtuelle, assure la forme de la robe.

La largeur de l'étoffe offre la possibilité de tailler deux robes en même temps<sup>29</sup>. Leur positionnement juxtaposé l'une par rapport à l'autre profile un hexagone virtuel. Cette forme géométrique est partiellement responsable de la structure de la robe et en organise la composition formelle. L'hexagone est également la forme de base du motif donné au gaufrage de la surface de l'étoffe (*Illustration n° 168*).



*Illustration n° 168*  
FORMES ORIGINALES  
ET VIRTUELLES  
DE LA STRUCTURE

29. En général, la largeur du tissu synthétique correspond à une dimension de 150 cm.

### Renzo Piano (1937- )

De 1977 à 1992, Piano, associé à l'ingénieur Peter Rice, réalise de multiples projets comme celui du pavillon abritant l'exposition itinérante de la compagnie IBM où il applique ses recherches à des solutions structurelles légères. Il en est de même pour la suite de ses projets de réhabilitation des quartiers industriels de Turin et de Gênes où, cette fois, il applique le principe de structures légères à certains édifices déjà existants auxquels il fixe des parois préfabriquées.

C'est également à partir de 1977 que Piano ouvre à Paris l'atelier d'architecture qui porte, avec celui de Gênes, le nom de Renzo Piano Building Workshop. Attentif à l'énorme progrès technique et à l'informatique, il poursuit ses recherches sur la structure légère et se préoccupe de l'environnement immédiat de l'espace architectural en proposant un système de verrière, de brise-soleil et de contrôle raffiné des paramètres d'éclairage. Ces nouvelles solutions esthétiques sont surtout présentes dans le projet du musée de la collection Menil à Houston (1986) et dans celui de la Fondation Beyeler, près de Bâle (1997). Pour la réalisation de ses projets, Piano collabore avec plusieurs associés en architecture et en construction par le biais de ses ateliers d'architecture de Paris et de Gênes fondés sur une stricte éthique du métier et sur une méthode pratiquement artisanale qui repose sur l'expérience de chantier.

Au cours des années 1980, Piano est invité par le gouvernement français et revient sur le site du Centre Pompidou pour réaliser les deux « satellites » du centre ; il s'agit d'abord de la tour de l'IRCAM, le centre de recherche sur la musique contemporaine, situé au bord de la place Igor-Stravinski, puis de l'atelier de Brancusi, réalisé sur la place même de Beaubourg. Le Centre Culturel Tjibaou (1992), près de Nouméa en Nouvelle-Calédonie, peut être considéré comme la quintessence de ses travaux où le respect de la tradition témoigne de ses recherches anthropologiques.

Ses réalisations, de plus en plus complexes et qui nécessitent l'utilisation de l'informatique, deviennent, tant du point de vue structurel qu'esthétique, tout à fait spectaculaires. Les exemples les plus marquants sont l'aéroport du Kansai (1994), construit sur une île artificielle dans la baie d'Osaka, avec son bâtiment de 1 700 m de long muni d'une structure porteuse souple, le pont en arc de l'archipel d'Ushibuka au Japon (1995), le centre de la Science et de la Technologie d'Amsterdam (1997), dont le toit a été aménagé en place publique ou les établissements industriels pour Thomson (1988-1991) ou pour Mercedes-Benz (1993-1998).

Piano cherche ses modèles plutôt chez les grands constructeurs que chez les architectes pour concevoir une architecture qui réponde aux besoins de son temps, dont la mobilité, sans délaisser les références à la tradition. Tout en cherchant l'équilibre entre la légèreté et la transparence, grâce à ses recherches sur les structures légères, il peut inclure dans de nouveaux projets des éléments qui privilégient des éléments esthétiques qui font appel à de vives émotions. Selon Chaslin<sup>30</sup>, l'esthétique de Piano découle d'une réflexion anthropologique qui se développe entre la réminiscence des techniques ancestrales et une expression high-tech d'une sophistication achevée.

En 1998, Renzo Piano se voit décerner le prix Pritzker d'architecture. En 2000, en hommage à son implication dans la réalisation et la conservation<sup>31</sup> de l'ensemble du site du Centre culturel Georges-Pompidou, le Centre consacre une exposition majeure de ses réalisations et édite un catalogue qui répertorie l'ensemble de ses réalisations et résume son apport à l'architecture actuelle.

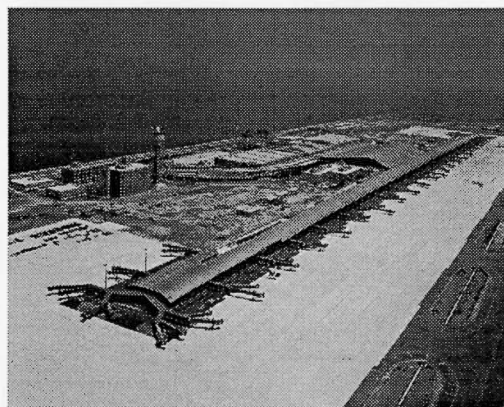
---

30. François Chaslin, « Renzo Piano », in *Dictionnaire des Architectes*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1999, p. 524.

31. Au cours des années 1980, Renzo Piano est responsable d'une première rénovation du Centre Pompidou, tout comme de la deuxième qui a débuté en 1998. Il s'agissait, cette fois, d'une rénovation totale des espaces intérieurs, comprenant la refonte du Forum, articulé sur trois étages, et la rénovation des terrasses; le Centre a rouvert ses portes en 2000.

## Renzo Piano : Aéroport international du Kansai, Baie d'Osaka, 1988-1994

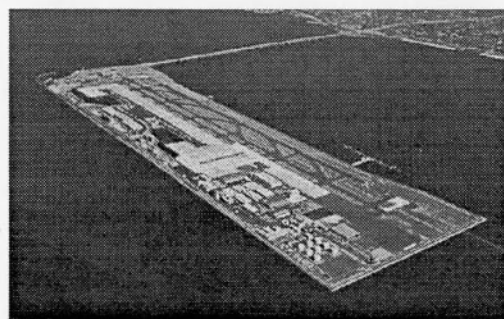
Renzo Piano a conçu l'aéroport international du Kansai dans la baie d'Osaka sur une île artificielle érigée au cours des années 1987 à 1991 (*Illustration n° 169*). Ce projet, réalisé d'après les études fonctionnelles du lieu par le bureau de Paul Andreau, responsable de la construction des aéroports de Paris, est considéré aujourd'hui comme l'un des plus vastes aéroports du monde.<sup>32</sup>



*Illustration n° 169*

R. PIANO, AÉROPORT DU KANSAI

Cette île artificielle de 4,4 km de longueur et de 1,3 km de largeur est créée à l'image d'une plate-forme de 511 hectares de superficie avec 180 000 000 m<sup>3</sup> de terre. Le plan de l'ensemble du site de l'aéroport du Kansai, incluant l'île, s'inscrit dans un rectangle fortement allongé (*Illustration n° 170*).



*Illustration n° 170*

VUE AÉRIENNE

L'édifice aéroportuaire correspond à une mégastructure où la galerie d'embarquement est de 1 700 m de long sur presque 17 m de large. Cette longue galerie a pour fonction de contrer les problèmes d'affluence causés par les départs et les arrivées des 41 vols simultanés. Au milieu de ce rectangle longiligne

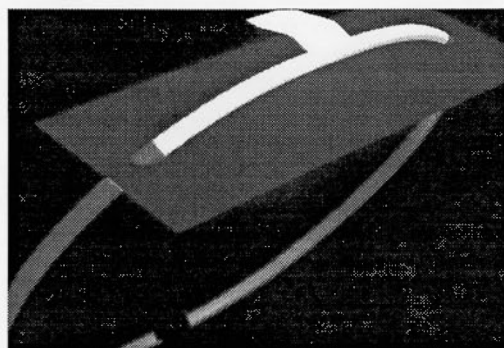
32. Olivier Cinqualbre, *Renzo Piano, un regard construit*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000, p. 65-68

construit sur quatre niveaux, le hall est le foyer de toute la circulation voyageurs-visiteurs de l'aéroport.

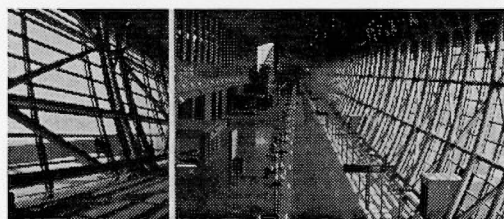
Le profil de la galerie repose sur une structure d'anneau virtuel de 16,4 km de diamètre, incliné à 68,2° par rapport à la surface du sol. La structure en courbe du hall a été édiflée pour contrer le mouvement de l'air propulsé par les avions, mais également pour appliquer les solutions les plus modernes aux problèmes de climatisation et de chauffage du mégaspace<sup>33</sup>.

Cette légère courbe du toit du hall assure depuis la tour de contrôle de 45 m de hauteur une visibilité totale sur l'ensemble de l'aéroport (*Illustration n° 171*). Le volume de l'ensemble architectural comprend une structure métallique habillée de verre

sur laquelle repose le toit composé de 82 000 panneaux identiques en acier inoxydable à la ferrite, dont la résistance est proche de celle du titane. La structure porteuse de la galerie d'embarquement, construite sur un principe de voûtes triangulaires, est animée par le treillis de la fenestration et des contreventements apparents. Le jour, le galbe des parois vitrées et leur orientation vers le nord et le sud favorisent un meilleur éclairage naturel et amplifient le jeu des ombres de la structure apparente. La nuit, l'effet plastique de la structure blanche multiplié dans les vitres procure une vision semblable à une dentelle ajourée (*Illustration n° 172*).



*Illustration n° 171*  
PROFIL DE LA GALERIE



*Illustration n° 172*  
STRUCTURE

33. La superficie du toit du hall est de 90 000 m<sup>2</sup>. in Vittorio Magnago Lampugnani, Renzo Piano 1987-1994, Basel, Birkhäuser Verlag, 1995, p. 154.

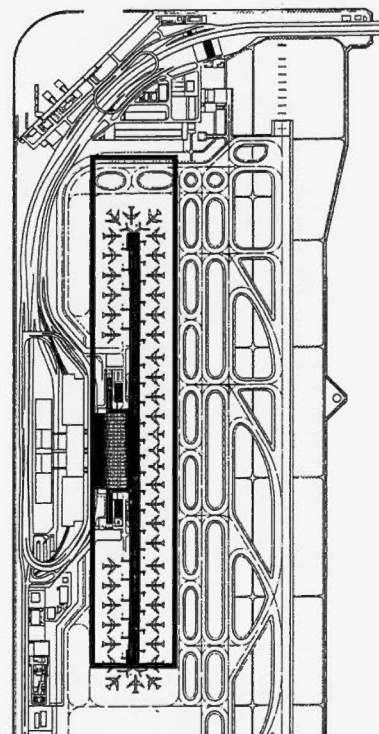


Pour les extrémités est et ouest du hall central, les parois vitrées, allant du sol jusqu'à la courbure du toit, exposent la première ferme<sup>34</sup> triangulée de la structure porteuse. La surface lisse et particulièrement réfléchissante du tissu en Téflon des sous-faces de la voûte sert à projeter l'air pour la climatisation et la lumière pour l'éclairage indirect de l'ensemble des espaces du hall (*Illustration n° 173*). Le tissu de Téflon agit également au niveau de la perception du treillis métallique des fermes triangulées de la structure porteuse.



*Illustration n° 173*  
STRUCTURE, SUITE

Le plan de l'aéroport, dressé sur la forme d'un rectangle fortement allongé (*Illustration n° 174*), est animé par un autre rectangle, plus large, placé parallèlement dans la partie centrale de la composition. Il en est de même pour la reconstitution graphique de la façade sud qui prend la forme d'un rectangle extrêmement allongé (la galerie) superposé d'un autre rectangle (le toit du hall). La surface du premier rectangle est animée par les lignes verticales et horizontales des contre-ventements qui sont renforcés par les lignes obliques des croix de Saint-André (voir *Illustration n° 172*) et le deuxième rectangle s'inscrit dans une surface plane représentée par les panneaux d'acier inoxydable.<sup>35</sup>



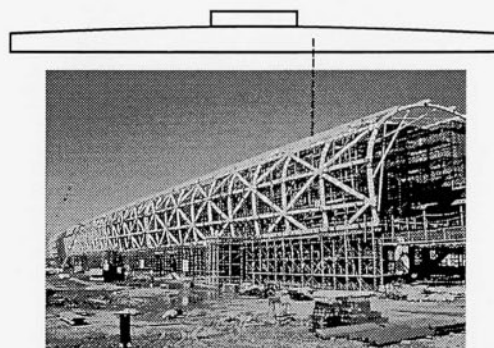
*Illustration n° 174*  
FORME ORIGINALE

34. La ferme correspond aux poutres qui portent le poids du toit.



Les lignes obliques en croix de Saint-André dynamisent la composition plastique de la façade en produisant en même temps un effet d'uniformisation et de cohérence dans l'ensemble de la composition (*Illustration n° 175*).

Les fermes triangulées, dont la portée est de 82,4 m de long et qui dictent l'ondulation du toit, sont constituées de trois éléments tubulaires réunis par des diagonales, également tubulaires, consolidant la structure des fermes. La structure spatiale triangulaire sert d'appui aux fermes du toit et assure la souplesse nécessaire pour l'ensemble de la structure du hall (*Illustrations n° 176 et n° 177*). La structure porteuse du projet a été standardisée et réduite à des éléments qui peuvent être produits en série.



*Illustration n° 175*  
FORME ORIGINALE, SUITE  
ÉLÉMENTS DE LA STRUCTURE



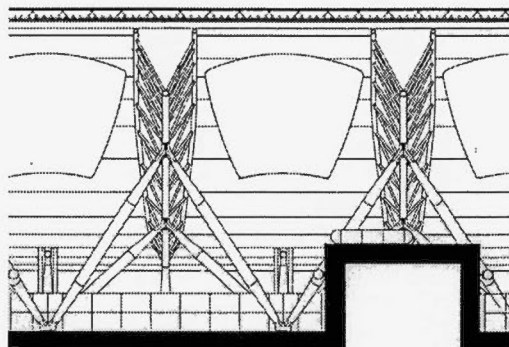
*Illustration n° 176*  
STRUCTURE DES ÉLÉMENTS,  
VUE DE FACE



*Illustration n° 177*  
STRUCTURE DES ÉLÉMENTS, SUITE

35. Peter Bouchanan, *Renzo Piano Building Workshop. Complete works*, Volume tree, London, Phaidon Press Limited, 1997, 128- 226.

Les coupes verticales des parois de la galerie et du hall révèlent une structure porteuse ajourée de forme hexagonale virtuelle couverte de treillis aux proportions variées qui s'inscrivent dans un motif en quadrilatère suivant une série d'arêtes (*Illustration n° 178*).

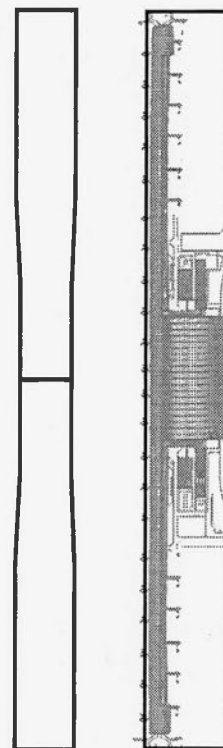


*Illustration n° 178*

STRUCTURE D'UN ÉLÉMENT,  
COUPE TRANSVERSALE

### Points de convergence

Les proportions de la robe, au même titre que celles qui sont appliquées pour la conception de l'île et de l'aéroport, font référence à une composition en longueur. La forme originale de chacun des deux objets est rectangulaire aux dimensions fortement allongées (*Illustration n° 179*). Pour la robe, en considérant le tissu avant le gaufrage, deux formes identiques aux dimensions spectaculaires ont été taillées et confectionnées tête-à-tête. Pour l'aéroport, l'envergure sans précédent de la longueur de la galerie est soulignée par la présence du hall en son centre. Dans les deux cas, c'est au centre que se trouve l'accès à l'espace intérieur de chacun des objets. Le gaufrage sur toute la surface du tissu est, en grande partie, responsable de la structure de la robe, tout comme les contreventements et le principe de la voûte triangulaire régissent la structure porteuse tout au long de la galerie. De même, sur

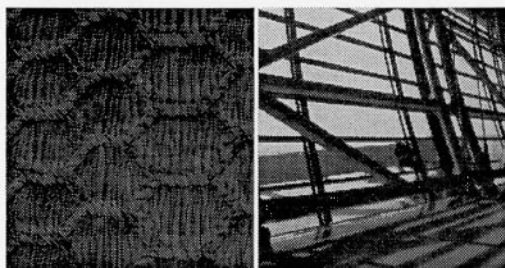


*Illustration n° 179*

POINTS DE  
CONVERGENCE

toute la surface de chacun des objets, une transparence se manifeste soit par le tissu, soit par la paroi vitrée.

Pour les deux objets, les éléments de la structure dessinent un motif répétitif qui s'inscrit dans une forme géométrique en pointe: l'hexagone pour la robe, le losange pour la galerie (*Illustration n° 180*). L'aspect longiligne du froissé à la surface de l'étoffe renvoie au

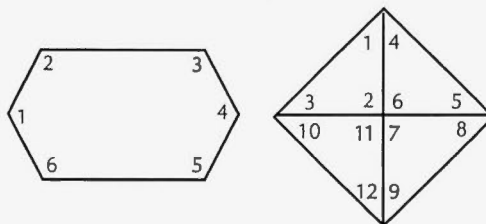


*Illustration n° 180*

POINTS DE CONVERGENCE, SUITE

treillis longiligne des montants de la fenestration de la galerie. De plus, dans les deux cas, l'ensemble des pointes pour chaque motif est répertorié sur un multiple de six; pour la robe, le terme hexagone le précise; pour la galerie, il est possible de calculer douze pointes en incluant le contreventement à l'intérieur du losange (*Illustration n° 181*).

Les deux couches de tissu de la robe sont comparables à la juxtaposition de la surface vitrée et de l'ossature de la galerie. Tout mouvement de la robe crée une vibration visuelle due au gaufrage et à l'extensibilité du tissu, de la même manière qu'un jeu d'ombre et



*Illustration n° 181*

POINTS DE CONVERGENCE, SUITE

de lumière est produit par l'éclairage naturel ou artificiel de l'aéroport, par exemple le mouvement des ombres créé par les différentes positions du soleil ou, la nuit, le reflet de la structure sur les vitres.

Le profil de la robe révèle un effet en zigzag produit par la répétition régulière du motif et s'apparente au motif en diagonale obtenu par le treillis des fermes triangulées qui supportent le toit du hall (voir *Illustrations n° 166 et n° 177*)

La composition formelle de la surface de l'étoffe repose sur une uniformité extrêmement monotone, un seul motif gaufré répété sur toute la surface. En ce qui concerne l'aéroport du Kansai, qui est classé comme un sommet de la perfection de la structure et du style, certains théoriciens en architecture, dont Diane Ghirardo, considèrent le projet comme une simple forme à l'image du hangar d'aviation classique où le motif uniforme de la structure apparente participe à rendre l'espace intérieur de l'aéroport extrêmement monotone<sup>36</sup>. Finalement, la souplesse de la robe amenée par l'extensibilité du tissu est comparable à la souplesse de la structure du couloir d'embarquement et à la grande malléabilité du trafic des voyageurs créée par l'envergure de l'espace dégagé du hall de l'aéroport.

Les nouvelles technologies permettent à Miyake de proposer des étoffes dont la surface offre des aspects tactiles et optiques inusités et de réaliser des vêtements qui, grâce aux études sur le mouvement, possèdent des structures procurant un extrême confort au corps. Piano se réfère également à la science et aux nouvelles technologies. Miyake applique l'approche traditionnelle au niveau de la forme du vêtement et propose des solutions plastiques particulières grâce à la surface de l'étoffe, alors que Piano emploie des structures industrielles légères et poursuit ses recherches pour en parfaire l'utilisation technique et matérielle.

---

36. Diane Ghirardo, *Les Architectures postmodernes*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1997, p. 196.

## CHAPITRE VII

### REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE DE L'ESPACE

Les chapitres précédents ont souligné les convergences historiques, politiques, socio-économiques et formelles entre les deux corpus qui couvrent la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Cette dernière partie a pour but d'établir les convergences symboliques dominantes. Pour ce faire, il faut revenir aux énoncés d'Henri Lefebvre à propos de la « science de l'espace » qui consiste à étudier différentes activités d'une société pratiquées dans une même dimension temporelle et dans un même espace global.

Rappelons que Lefebvre définit l'espace en suivant un long processus issu des activités humaines à partir d'une triple relation dialectique : le *perçu*, le *conçu* et le *vécu*. C'est cette troisième notion qui fait ici l'objet de la réflexion et vise à démontrer que des valeurs idéologiques dominantes à chacune des décennies, résultant des cadres historique, politique et socio-économique, instaurent un « climat » symbolique propre à chacune de ces tranches temporelles. Les images et les symboles sont les signes non verbaux d'une production spécifique et d'un temps particulier ; ils sont incarnés dans des objets (mode et architecture) et pour les faire ressortir et évaluer leur portée symbolique il s'agit, selon Lefebvre, de reconstituer un langage partagé qui les réunit.

Tenant compte que pour remplir leurs fonctions l'*objet-mode* aussi bien que l'*objet-architecture* demeurent intimement reliés au corps humain – celui qui

le porte dans le cas du vêtement, celui qui l'habite et s'y déplace dans le cas du bâtiment – c'est à ce corps « actant » qu'est reliée la fonction symbolique des deux modes d'expression. Or, dans les deux cas, si le corps individuel est en quelque sorte marqué par l'un et l'autre, la symbolique touche évidemment l'ensemble de la collectivité.

Puisque, selon Lefebvre, l'espace doit être considéré comme une totalité à deux versants inséparables – le passé vis-à-vis le présent et le tangible vis-à-vis le symbolique – c'est dans un contexte historique particulier qu'intervient le troisième élément responsable de la production de l'espace, le *vécu*. Il est nécessaire, pour le relater, de rappeler ici les faits historiques à chacune des décennies.

### Les années 1950

La conjoncture des sociétés européennes des années 1950 oscille entre les valeurs traditionnelles et le désir d'investir dans les valeurs associées à la modernité.

De plus, et il faut ici se reporter à Hall<sup>1</sup> à l'effet que l'espace ambiant influence l'équilibre de chacun, il est certain que la Deuxième Guerre bouleverse de manière radicale la société d'après-guerre qui doit reconstruire les normes et repères perdus. Par contre, le dualisme entre les valeurs traditionnelles d'avant-guerre et la volonté d'entrer dans une nouvelle ère technique et dans un style de vie « moderne » marque la société occidentale et se répercute dans tous les domaines de la vie. Pour la mode, ce dualisme se manifeste dans les changements de ses structures organisationnelles. À Paris, le nombre grandissant de maisons de haute couture démontre le succès de la confection sur mesure et confirme l'importance des valeurs traditionnelles de la bourgeoisie. Par contre, les maisons

---

1. Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 231.

de couture en gros, de plus en plus nombreuses, annoncent la démocratisation de la mode en introduisant le prêt-à-porter. En matière de style, un certain retour aux valeurs traditionnelles se manifeste par la silhouette élancée et féminine du tailleur *Bar* de Christian Dior (1947) (*Illustration n° 1*), alors que les signes de la modernité se révèlent dans l'esthétique du tailleur à basque d'Hubert de Givenchy (1954) (*Illustration n° 16*) dont la ligne plus dynamique met de l'avant les formes naturelles du corps féminin.

Or, si le succès des modèles proposés par la maison Dior se maintient tout au long des années 1950, c'est qu'ils émergent du besoin de représenter non pas l'image d'une femme émancipée, ou devenue semblable à l'homme, mais celle d'une femme courtisée, ce qui permet de renouer avec les plaisirs de la vie après les années d'austérité de la guerre. En outre, puisque, dans le subconscient collectif, la femme présuppose la mère féconde et le cœur du noyau familial, la société d'après-guerre réclame ou construit elle-même des signes qui cautionnent ses attentes.

Ainsi, le tailleur *Bar* devient l'icône de la féminité en raison de l'arrondi des épaules, de l'ajustement des manches et de la taille de la veste extrêmement serrée qui reconduisent les caractéristiques du corsage féminin du début du XX<sup>e</sup> siècle. Selon Lemoine-Luccioni<sup>2</sup>, toute forme résulte d'une ligne et, pour la mode, le vêtement est cette forme qui donne corps à son porteur. « Il en donne même à qui ne saurait pas se contenter de son corps naturel<sup>3</sup>. » Or, si le vêtement magnifie le corps féminin, il en est la peau que le couturier impose au corps porteur. Par la finesse de la taille de la veste qui souligne la féminité et par la ligne évasée de la basque et de la jupe qui suggère les hanches de la mère féconde, Dior construit l'image du corps idéal de la femme des années 1950.

---

2. Eugénie Lemoine-Luccioni, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 17-21.

3. *Ibid.*, p. 18.



Mais un autre facteur entre en ligne de compte et ne doit pas être négligé quant à ses retombées idéologiques : l'image du « luxe ». Ainsi, la qualité de l'étoffe de la veste et la quantité de tissu nécessaire à la confection de la jupe nécessitent une dépense considérable pour leur réalisation. Lipovetsky<sup>4</sup> a noté que l'usage ostentatoire d'étoffes luxueuses était déjà prisé par la grande bourgeoisie d'avant-guerre. Cette ostentation exige de la haute couture des modèles dont le style et la qualité des tissus servent à indiquer la distinction de classe et de hiérarchie sociales ainsi que l'oisiveté associée à la femme bourgeoise. Dior, en concevant le tailleur *Bar*, comble les attentes de la société de son temps qui recherche des signes satisfaisant les exigences bourgeoises.

Par contre, le tailleur à basque de Givenchy, tout en profilant une silhouette féminine, donne au corps une allure moderne, souple et dynamique grâce à une certaine carrure des épaules soulignée par l'étroitesse de la jupe. Dziekonska-Kozłowska<sup>5</sup> a remarqué que, pour l'ensemble des vêtements, les changements jouent sur les proportions du corps, mais qu'il s'agit habituellement de proportions qui font osciller le niveau de la taille, la largeur des épaules et des hanches, entre le haut et le bas. Dans le cas du tailleur à basque, la carrure de la veste est réalisée grâce à d'imposants revers dissimulant la poitrine, et la quadruple épaisseur d'étoffe sur le devant du corsage ainsi que l'emplacement symétrique des boutons rappellent la veste militaire de type dolman. Sa forme est mise en valeur par la ligne franche de la jupe fourreau. Ainsi, une certaine géométrisation de la veste se fait aux dépens du relief naturel de la poitrine. Alors, s'il n'est pas déformé, le profil de la femme est légèrement remodelé, voire relativement contrôlé. Sans camoufler les formes naturelles du corps, la coupe de la veste devient porteuse des

---

4. Gilles Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard, 1987, p. 113.

5. Alina Dziekonska-Kozłowska, *Moda kobieca XX<sup>ego</sup> wieku*, Warszawa, Wydawnictwo Arkady, 1964, p. 126.

signes d'une silhouette féminine à la source d'une nouvelle esthétique qui va valoriser un corps jeune et dynamique en laissant cependant le « recouvrement » conserver une certaine autonomie par rapport à la structure corporelle.

Quoique discrète, la géométrisation du vêtement, résultant des proportions conformes à celles établies par Le Corbusier dans le Modulor, témoigne de l'esthétique moderniste de la mode. De plus, le tailleur à basque, confectionné à l'échelle industrielle dans une toile de laine identique à celle utilisée pour les uniformes des ouvriers spécialisés, annonce le début de la démocratisation de la mode. Même s'il s'agit d'un vêtement « griffé », le tailleur de Givenchy est à la croisée du vêtement exclusif et du vêtement « démocratique ».

Les deux vêtements dont il vient d'être question signalent fortement l'ambiguïté de la mode des années 1950 qui oscille entre la glorification du corps féminin et sa géométrisation factice, soit entre la tradition et le modernisme.

Le phénomène de l'ambiguïté entre la tradition et le modernisme se produit également en aménagement architectural des villes. Les architectes préconisent la reconstruction de plusieurs quartiers historiques démolis par la guerre en en planifiant de nouveaux dans l'optique moderniste et en employant des éléments préfabriqués conformément à l'architecture fonctionnaliste de Le Corbusier. Appliquée de manière élémentaire aux premiers quartiers modernes d'habitation, l'architecture fonctionnaliste est fortement préconisée pour les constructions institutionnelles et pour les édifices gouvernementaux ou sacrés qui servent de repères à une société occidentale en transition. Or, si la cathédrale Nossa-Senhora-Aparecida d'Oscar Niemeyer (*Illustration n° 7*), dont la construction a débuté en 1957, fait partie du mégaprojet politique du Brésil et acquiert une visibilité mondiale, la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier (1954) (*Illustration n° 23*) est un projet d'abord religieux. Située à l'écart des grands centres urbains, elle s'approprie une visibilité

territoriale dont la particularité stylistique révèle un nouvel aspect formel de l'architecture fonctionnaliste. Conçus dans le respect de leur environnement, le style et les formes de chacun des cas brisent explicitement avec la tradition et avec le style architectural classique qui, jusqu'à présent, avait servi de norme pour toute construction institutionnelle. Même si cela semble contradictoire à une époque où les créateurs portent leur regard sur l'avenir, ils appliquent le style fonctionnaliste aux lieux de culte qui, tout en demeurant les repères par excellence des valeurs traditionnelles, participent de cette nouvelle esthétique dont la portée symbolique ne peut qu'avoir des retombées de divers ordres sur les usagers. Voici un exemple marquant de l'extension symbolique de l'*objet-architecture* dont la forme, sans modifier la fonction première du bâtiment, encourage les usagers à endosser le pas d'un renouveau dans toutes les sphères d'activité, y compris celle de la pratique du culte dans un espace « moderne ».

D'autre part, quoique différent dans chacun des cas ici étudiés, le mode d'accès physique oblige le visiteur à « s'initier » physiquement aux lieux. Il s'agit là d'une caractéristique de première importance car elle reprend des concepts hérités d'un passé très lointain : celui du passage initiatique de l'espace quotidien à un espace préservé et réservé à l'introspection spirituelle.

Dans le cas de la cathédrale conçue par Niemeyer, la singularité de l'espace se manifeste par le mode d'accès à la nef qui s'effectue par un corridor étroit et sombre sous le niveau du sol, ce qui n'est pas sans rappeler les catacombes des premiers chrétiens. Tout en représentant symboliquement le passage des ténèbres à la lumière, le corridor démarque également la séparation entre le monde public et le monde intime et spirituel du visiteur. De surcroît, le plan d'eau extérieur, qui rime formellement avec celui du plan circulaire de la cathédrale, agit comme espace intermédiaire mais rappelle également le rite baptismal de l'immersion

qui, pour les chrétiens, est symbole de purification et de renouveau. Par ailleurs, les arcs blancs de la structure porteuse, juxtaposés aux vitraux bleus, s'élancent vers le haut en suivant un parcours hyperbolique. À l'image des flèches des cathédrales gothiques, ils évoquent une émotion rappelant l'ascension divine. Les symboles de la flèche ou de la courbe ascendante utilisés dans la structure de la cathédrale représentent l'évolution spirituelle graduelle vers les hauteurs et sa projection vers le ciel<sup>6</sup>. En termes actuels, nous pourrions dire que la cathédrale est « performative » en ce que la forme montre et dit la fonction.

Différemment, l'emplacement de la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier, complétée en 1954, dans un lieu calme, isolé et au sommet d'une colline, demande aux visiteurs une approche physique ascendante. À l'inverse de la cathédrale de Brasilia où le passage initiatique s'accomplit « sous » terre, ici il se réalise en pleine nature et dans la montée vers le lieu de culte qui surplombe les environs. Le site, nécessitant un déplacement, oblige les visiteurs à atteindre psychologiquement et spirituellement un lieu situé sur une hauteur et à l'écart du monde public. En outre, la sensation de la révélation se produit lors de l'entrée dans la nef de la chapelle. Tout d'abord, l'accès à l'espace intérieur, mise à part l'ouverture de la porte principale deux fois l'an, se fait par une porte secondaire et donne au visiteur l'impression de pénétrer dans un lieu privilégié, presque interdit aux non-initiés. Une fois à l'intérieur, la lumière naturelle qui pénètre par la fente située entre la coque du toit et les quatre murs amplifie cette impression d'ascension. Par ailleurs, les ouvertures de dimensions variables du mur sud laissent pénétrer la lumière, grâce aux vitraux de différentes couleurs, et créent une ambiance qui invite au recueillement, marquant ainsi la séparation entre le monde intime et le monde public.

---

6. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982, p. 79.

Il est particulièrement intéressant de constater que pour faire reconnaître la pertinence de l'architecture fonctionnaliste dans des objets de l'architecture sacrée, les architectes emploient des symboles dont la connotation permet aux fidèles de retrouver des valeurs de la culture chrétienne. D'autre part, ces deux lieux de culte représentent une des caractéristiques de la société démocratique, soit la séparation de l'État et de l'Église, en offrant une retraite initiatique aux visiteurs qui pénètrent dans des lieux « protégés ».

En résumé : ce dualisme entre les valeurs traditionnelles d'avant-guerre et les valeurs modernistes se manifeste également dans la mode et dans l'architecture. Le style des vêtements oscille entre la mise en valeur du corps féminin et sa géométrisation annonciatrice d'une valorisation du corps jeune. Quant à l'architecture, l'emploi du style fonctionnaliste pousse la société vers une modernité qui s'installe dans toutes les sphères d'activité.

### Les années 1960

La recherche de l'identité individuelle est à la base du caractère qui définit les sociétés démocratiques et libérales des années 1960. Issue du dualisme des années 1950, la société d'Europe occidentale en transition manifeste encore un désir de stabilité par le retour aux valeurs traditionnelles, mais se tourne encore plus et définitivement vers le modernisme et la démocratie, grâce à l'essor économique et industriel à l'origine du « modelage » de l'espace<sup>7</sup> et responsable de l'apparition d'une nouvelle conjoncture qui marque toute la décennie. La stabilité prolongée de cette situation entretient la démarche de la petite et moyenne bourgeoisie formée au cours de la décennie précédente, qui s'approprie les valeurs de la démocratie et

---

7. Abraham Moles, *Psychologie de l'espace*, Paris, Éditions Casterman, 1972, p. 37-46.

du libéralisme pour se façonner une identité caractérisée par l'hédonisme et l'acquisition de biens de consommation.

Or, si la dualité de la recherche d'identité est encore collective au cours des années 1950, elle devient, dans les années 1960, une recherche de plus en plus individualiste.

Dans l'industrie de la mode, ce phénomène a un impact direct sur le travail des premiers stylistes et des industriels de la confection qui, conscients des besoins de l'individu, multiplient les lignes de vêtements du prêt-à-porter. Les styles de vêtement de plus en plus diversifiés, tout en rompant avec l'esthétique de la haute couture, font preuve de la démocratisation de la mode. Par ailleurs, la glorification de la jeunesse, étroitement liée à la quête d'identité individuelle, façonne de nouveaux signes idéologiques d'une société en pleine mutation. La mode propose d'abord une silhouette jeune symbolisant le renouveau, puis met de l'avant un corps de plus en plus dénudé, témoignant ainsi de la nouvelle esthétique du corps. La culture juvénile, élément essentiel de la stylistique de la mode, s'incarne dans les modèles présentés par Pierre Cardin dans la collection *Cosmos* dont le tailleur (1966) (*Illustration n° 32*) propose un style court et structuré. Par contre, le style des créations de Paco Rabanne, comme la mini-robe métallique (1967) (*Illustration n° 52*), tout en s'inscrivant dans cette même culture juvénile, exhibe un corps de plus en plus dénudé et amplifie la controverse par l'usage toujours plus éclaté des formes et des matériaux.

Ainsi, le tailleur de Cardin renouvelle l'image de la féminité et, en raison de sa forme géométrique, devient un symbole de la jeunesse. Par sa composition formelle, où les lignes angulaires de la veste et de la jupe dissimulent les courbes du corps féminin, le tailleur fait référence au corps juvénile. Le corsage de la veste, légèrement ajusté, camoufle la taille, tout comme le plastron qui, sous sa double épaisseur,

fait disparaître la ligne saillante du buste et permet à Cardin de proposer une nouvelle esthétique. La longueur de la jupe ainsi que la qualité de l'étoffe utilisée confirment que le tailleur brise explicitement avec les proportions et l'esthétique des vêtements féminins des années 1950. Désormais, la laine épaisse devient l'étoffe des complets de la nouvelle femme active et sa couleur écrue véhicule l'image de la jeunesse et du renouveau<sup>8</sup>. Quant à la forme particulière du chapeau, elle distingue celle qui le porte et délimite son espace immédiat aux dimensions de l'espace unitaire à l'image des idéaux de l'identité individuelle.

Par ailleurs, le nom *Cosmos* donné par Cardin à la collection, tout comme le style futuriste<sup>9</sup> des vêtements qui la composent, témoigne des progrès techniques marquant les années 1960. Mendes écrit<sup>10</sup> que les chapeaux cloches de la collection *Cosmos*, et qui complétaient toutes les tenues, rappelaient les casques des cosmonautes. Pour sa part, madame Taponier note que Cardin rendait ainsi hommage à l'expédition spatiale sur la Lune, mais construisait également l'image de la première femme cosmonaute<sup>11</sup> participant de la sorte à implanter l'image de la femme moderne professionnelle. Le tailleur dissimule le corps par sa structure nette et forte et semble tenir par lui-même. Renforcée par l'apparente rigidité du plastron, la veste fait figure de bouclier qui, par sa symbolique relative à l'arme défensive et protectrice, profile l'image de la nouvelle femme active et autonome. Il faut noter que plus le vêtement s'écarte de la silhouette naturelle du corps supportant, plus il s'impose comme symbole fort des mentalités en cours.

Différente, la mini-robe métallique de Paco Rabanne (1967) crée l'image d'un corps svelte, jeune, grâce à sa forme et à sa longueur ainsi qu'aux espaces

---

8. Entrevue avec l'assistante de monsieur Cardin, madame Renée Taponier, Paris, le 19 juin 2002.

9. Valerie Mendes, *Pierre Cardin, Past, Present, Future*. London, Dirk Nishen Publishing, 1990, p. 7.

10. *Ibid.* p. 8.

11. Entrevue avec l'assistante de monsieur Cardin, madame Renée Taponier, Paris, le 19 juin 2002.



entre les éléments métalliques reliés les uns aux autres comme une cote de mailles. Ces éléments, tantôt carrés tantôt trapézoïdes, renforcent par leur géométrie l'image d'un corps pratiquement androgyne. De plus, le métal et la forme des éléments qui composent la tunique imposent à la poitrine, à la taille et aux hanches une forme rigide et font disparaître ou répriment les formes naturelles du corps. Le vêtement de Rabanne «protège» le corps supportant, grâce à la forme et au matériau de la tunique qui rappellent la cote de mailles portée par les hastaires de l'armée romaine, tout comme les bas en Lurex renvoient aux caleçons longs (les *femoralia*) portés par les soldats. Par la qualité singulière du matériau employé et par sa similitude formelle avec la cote de mailles militaire, tous deux issus de l'univers masculin, la mini-robe est porteuse de signes androgynes de plus en plus présents dans le répertoire des vêtements féminins. Ainsi, cette tunique, symbole de protection mais également de conquête, emboîte le pas des revendications féministes de l'époque pour l'égalité du droit au travail. Le corps porteur s'appartient plutôt qu'il ne s'offre.

Même si Flügel<sup>12</sup> considère que la mode est, de prime abord, un phénomène passager, il faut reconnaître que l'esthétique particulière de la tunique renouvelle de manière inusitée le code des vêtements féminins et symbolise des transformations profondes dans les mœurs de la société des années 1960.

L'esthétique des deux vêtements dont il vient d'être question démontre qu'une société en pleine mutation endosse une mode qui exprime une culture juvénile et se traduit par la géométrisation du vêtement allant jusqu'au détriment des formes naturelles du corps féminin. De plus, les recherches identitaires soutenues par des idéaux individualistes mettent de l'avant *l'appétit de vivre* du moment et propagent de plus en plus une culture hédoniste. Bien que les deux vêtements

---

12. J. Carl Flügel, *Le rêveur nu*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 113-128.

soient porteurs de ces valeurs (individualité et hédonisme), la qualité des matériaux utilisés, contrairement aux manifestations de la dynamique démocratico-individualiste, impose au corps certaines contraintes de mouvement. Pour le tailleur de Cardin, le lainage à double face et la coupe en biais de l'étoffe ne permettent pas au corps d'animer le vêtement de même que le métal de la robe de Rabanne contraint le corps dans un moule préconçu. Ainsi, les revendications individualistes issues des idées démocratiques se manifestent dans la singularité de chacun des vêtements; par contre, la diffusion et l'accessibilité de la mode, qui deviennent un phénomène de masse, apparaissent dans les créations de Cardin ou Rabanne comme une contrainte symbolisée par la rigidité des matériaux utilisés.

Pour l'architecture, la démocratie et le libéralisme, associés aux besoins de l'individu et à son comportement hédoniste, se manifestent déjà par la position fort critique de la nouvelle génération d'architectes par rapport à la dimension théorique et stérile des villes fonctionnalistes. Conscients de la nouvelle conjoncture, ils considèrent que l'architecture doit répondre de manière immédiate à un phénomène mouvant basé sur les besoins et la recherche individuelle au sein d'une société libérale. Ils jugent que le progrès et la technologie en architecture doivent être premièrement au service de l'individu afin de répondre à son nouveau mode de vie. Baudrillard<sup>13</sup> a fait remarquer que tout le discours sur les besoins des sociétés modernes suit le mythe de l'Égalité et repose sur une anthropologie naïve : celle de la propension naturelle au bonheur associée à une consommation d'objets et de biens qui doit pouvoir être mesurable. Les jeunes architectes japonais de l'époque, à la fine pointe de la technologie dans le domaine de la structure et de l'architecture préfabriquées, proposent des habitations individuelles, phénomène tout à fait nouveau dans la société japonaise traditionnelle.

---

13. Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970, p. 59-62.

Ainsi, la dimension évolutive de la société et son nouveau mode de vie, définis par des architectes tant occidentaux que japonais, se concrétisent dans la tour d'habitation Nagakin de Kurokawa (1972) (*Illustration n° 41*) située à Ginza, le quartier des affaires de Tokyo. Pour leur part, les architectes mexicains vont, eux aussi, au-delà de l'architecture fonctionnaliste en employant les nouvelles technologies, tout en valorisant en même temps l'héritage historique sur les lieux des nouveaux quartiers d'habitation, et en collaborant avec des artistes locaux. Cette nouvelle perspective, qui relie l'architecture et l'urbanisme avec l'histoire du pays et l'art local, se confirme dans le projet du nouveau quartier d'habitations Nonoalco-Tlatelolco dont la tour d'habitation Tlatelolco, dessinée par Pani (1964) (*Illustration n° 59*), est le symbole de la modernisation occidentale du Mexique. Conçue selon les méthodes les plus avancées de l'architecture préfabriquée des années 1960, chacune de ces réalisations suit des paramètres modernistes en mettant au premier plan la réalisation des projets d'habitation qui renvoient à l'individu et à son espace privé.

Mise à part la symbolique même de la maison, comme on l'a vu en introduction, le principal concept de ces deux réalisations est celui des nouvelles valeurs qui correspondent en réalité aux revendications individualistes, voire aux valeurs hédonistes de la société moderne. Les dimensions réduites ainsi que l'aménagement de l'espace d'habitation répondent à la disposition essentielle de la société moderne : celle de repliement de chacun dans son espace privé.

Dans le cas de la tour Nagakin, la particularité du projet repose sur la rapidité d'assemblage donnant une accessibilité pratiquement instantanée à l'espace individuel de l'habitation qui, tout en représentant le progrès technologique, symbolise la démocratie ou une sorte de *prêt-à-habiter* accessible à chaque individu. Baudrillard croit que le principe démocratique est transféré d'une

égalité réelle devant le bonheur à une égalité devant l'Objet et autres signes évidents de la réussite sociale<sup>14</sup>. C'est dans cette ligne de pensée que la capsule devient le principal symbole de la réussite de l'individu. Fabriqués d'un seul bloc en fibre de verre moulée, le mobilier, le système de son, la cuisine et la salle de bains sont faciles d'entretien et permettent à leur utilisateur de consacrer du temps à des activités autres que les soins ménagers quotidiens. Ainsi, les capsules-habitacles<sup>15</sup> proposent un mode de vie où la cellule familiale s'efface derrière un style plus individualisé dans un espace restreint qui peut être difficilement habité par plusieurs personnes. Par ailleurs, la proximité des services situés dans la tour (buanderie, épicerie, coiffeur, restaurant, banque, etc.) libère l'usager de la nécessité de se déplacer loin vers l'extérieur, englobant ainsi les domaines du privé et du public en un seul espace global. En outre, la tour Nagakin, située le long d'une artère, domine la ville et les capsules, hermétiquement fermées et aérées par un système de ventilation, et cela amplifie l'emboîtement des domaines publics et privés en un seul espace de « survie ». Bien que les capsules soient avant tout conçues pour les cadres des grandes entreprises de passage à Tokyo, ce modèle d'habitation, prisé par la moyenne bourgeoisie, devient un symbole de réussite pour une société de plus en plus mobile et poussée par le temps par rapport aux valeurs traditionnelles japonaises.

Pour sa part, la tour Tlatelolco de Pani devient, au cours des années 1960, le point de repère et le symbole de la modernité de la ville de Mexico. Située au croisement de grandes artères et semblable par sa forme à un fer de lance, elle évoque la vitalité et le dynamisme. Pani, qui suit les énoncés de l'architecture fonctionnaliste et les technologies de préfabrication les plus avant-gardistes pour répondre aux exigences d'une population urbaine grandissante, met aussi

---

14. *Ibid.*, p. 59-69.

15. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 45-50.

l'emphase sur l'environnement culturel populaire par l'installation, aux derniers étages de la tour, d'un carillon utilisé en concert et fait appel à la collaboration avec des artistes locaux<sup>16</sup> pour la conception et la fabrication de plusieurs mosaïques ornant l'édifice.

Quant à la tour Nagakin, par sa couleur grise, sa forme massive et son espace peu vitré, elle dégage une impression d'austérité et d'hermétisme alors que la tour Tlatelolco, malgré ses murs-rideaux qui isolent les espaces intérieurs du monde extérieur et son système interne et clos de ventilation, paraît beaucoup plus légère. Sa couleur claire, sa forme ascendante et la transparence de ses murs en verre produisent un effet aérien, voire flamboyant et donnent l'illusion de s'ouvrir sur le monde extérieur. De plus, les unités d'habitation situées exclusivement entre le sixième et le vingtième étage sont conçues de telle sorte que les parois vitrées se trouvent uniquement d'un seul côté, nord ou sud. Ayant vue, au premier plan, sur les routes à grande vitesse puis, plus loin, sur Mexico, ces murs-rideaux imposent aux occupants un rôle de spectateurs contemplatifs du monde extérieur. Par ailleurs, la complexité de la structure porteuse, particulièrement celle des murs en membranes, restreint les dimensions des appartements et interdit toute modification des parois de l'espace habitable. Ainsi, le principal obstacle à l'individualisme unitaire pour les usagers de l'immeuble réside dans l'impossibilité de remodeler la structure immédiate de leur environnement. Par contre, la particularité du projet crée auprès de l'ensemble de ses habitants un sentiment d'appartenance à une société indépendante<sup>17</sup>. Destiné, au départ, à une population à faible revenu, l'édifice suscite, par la singularité de la forme, l'emplacement central et l'originalité des lieux, l'intérêt de la moyenne bourgeoisie qui adopte

---

16. Entre autres Luis Ortiz Monasterio et José Clemente Orozco.

17. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 52.

des valeurs occidentales modernes dont l'essence se retrouve dans l'esthétique et les fonctions des unités d'habitation de la tour.

Bien que de manière générale le modernisme et le dynamisme de l'architecture se manifestent fortement dans l'utilisation des technologies de la construction préfabriquée, la majorité des réalisations offre un style normalisé et répétitif. Cependant, les tours Nagakin ou Tlatelolco, en plus d'apporter des solutions stylistiques et structurales exceptionnelles, réfèrent au plaisir et au jeu qui sont les fondements mêmes de l'hédonisme.

Pour la tour Nagakin, même si son montage exige une précision sans pareille, la forme cubique des unités d'habitation réfère au cube, objet fondamental de tous les jeux qui servent à bâtir des formes tridimensionnelles plus complexes. Cette idée de jeu est d'autant plus marquante que les cubes préfabriqués peuvent être multipliés pratiquement à l'infini, leur mode d'accrochage ou d'emboîtement pouvant être modifié. Cette forme architecturale pourtant bien fonctionnelle reconduit ainsi l'image de la jeunesse et du plaisir du « bricolage ». Dans le cas de la tour Tlatelolco, les concerts du carillon installé aux derniers étages de l'édifice reconduisent l'idée de la fête perpétuelle.

Pour les deux cas ici étudiés, outre les besoins urgents d'habitation auxquels répond la construction d'unités préfabriquées en série, les individus s'accommodent de cette architecture qui rencontre symboliquement leurs aspirations. Un tel état de faits donne lieu à l'essor des recherches dans le domaine de la conception des espaces d'habitation individuelle, laquelle prend un tournant décisif au cours de cette décennie. Les architectes d'avant-garde visent « l'idéologie du bien-être du corps social et de sa croissance<sup>18</sup> » et emploient les moyens

---

18. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 64.



structuraux nécessaires pour rejoindre les valeurs individualistes et hédonistes de la société de l'époque.

Ces nouveaux habitacles, au même titre que les vêtements réalisés dans des matériaux standardisés, entraînent dans une certaine mesure la dépersonnalisation de leurs utilisateurs, mais suggèrent en même temps où chacun défend sa liberté de jouer, de jouir de la vie. De plus, la société occidentale se modifie résolument en raison de l'arrivée massive des femmes sur le marché du travail, de la libération sexuelle et de la contraception qui permet le contrôle de la natalité. Ces changements, validés à Paris pendant les manifestations de mai 68, sont certainement en grande partie responsables de l'abolition des codes conservateurs et libèrent définitivement les nouvelles générations. D'après Moles, «l'homme est un être de contradiction, de la contradiction jaillit la création, de l'opposition au monde sort un autre monde : on ne construit que contre<sup>19</sup>».

En conclusion, l'avènement de la société démocratique et libérale au cours des années 1960 favorise l'épanouissement de l'individualisme unitaire et, par le fait même, la culture hédoniste. Au niveau de la mode, cet hédonisme se traduit par une culture du corps juvénile. Aussi, les vêtements de cette décennie font écho aux revendications féministes pour l'égalité du droit au travail et pour la liberté sexuelle nouvellement acquise. Pour l'architecture, l'accessibilité à une habitation individuelle et facile à entretenir correspond aux aspirations de la société moderne emportée dans le tourbillon de la croissance économique.

---

19. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 7.



## Les années 1970

L'hédonisme et le plaisir immédiat sont au cœur du mode de vie de cette société libérale et démocratique des années 1970. La surconsommation des biens de la société de cette décennie provoque une multiplication des axes de recherche qui conduit inévitablement à un éclatement des styles autant dans la mode que dans l'architecture. Selon Moles, « dans une société où la vie quotidienne prend de plus en plus d'importance et devient comme l'interface dominant de l'être avec le réel, le rapport homme-environnement se présente désormais comme le véritable élément microscopique sur lequel se construisent toutes les structures à grande échelle que nous avons à considérer<sup>20</sup> ».

Ainsi, dans le domaine de la mode, on assiste « au brouillage du système pyramidal antérieur<sup>21</sup> » par le fait que l'ancienne hiérarchisation selon laquelle une maison de couture peut dicter la mode et l'esthétique des formes a disparu au profit de la créativité et de l'infinie souplesse des codes vestimentaires. En outre, contrairement aux couturiers qui demeurent conservateurs au niveau du style, les créateurs de la première vague répondent mieux aux revendications individualistes par des styles éclatés et par la démystification de la mode qui, jusque-là, servait d'outil de hiérarchisation sociale. Dans cette société hédoniste, le vêtement, qui répond aux impératifs de la culture de masse et de surconsommation, fait partie intégrante du jeu et du plaisir immédiat.

Toutefois, un certain conservatisme se persiste encore dans l'esthétique historiciste de la robe de mariée (1975) de Marc Bohan (*Illustration n° 70*), contrairement à l'innovation résolue de Popy Moreni qui propose un vêtement semblable à la combinaison du mécanicien (1976) (*Illustration n° 87*).

---

20. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 78.

21. Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 138.

Si, tout au long des années 1970, les modèles proposés par Bohan suivent certaines exigences de la haute couture, ils marquent tout de même une rupture avec l'impératif des dépenses somptuaires de la grande bourgeoisie et avec les exigences du corps féminin, grâce à une esthétique de plus en plus épurée, à la souplesse des structures et à la simplicité des formes du vêtement.

Le style de la robe de mariée, inspiré de la chasuble qui a son origine dans le répertoire du vêtement masculin ou paysan<sup>22</sup>, propose une esthétique qui camoufle partiellement les formes du corps féminin. En outre, la robe, mis à part son plastron brodé, libère le corps des contraintes rigides que peut imposer la structure d'un vêtement. Le capuchon, les manches caftan ornées d'une série de pinces plis et la jupe à plis ouverts composent le volume de la robe et participent à la souplesse de sa structure donnant toute liberté de mouvement au corps porteur et provoquent le frottement du tissu sur l'épiderme. Puis les formes élémentaires de la robe et sa référence historique reconduisent à l'activité de déguisement et contribuent à son aspect ludique. Ainsi, la robe symbolise les valeurs d'une société hédoniste toujours plus centrée sur le plaisir immédiat et le divertissement.

Pour la robe de mariée, l'emploi de la toile de laine légère et unie rend le style du vêtement plus net et fluide et libère résolument le corps féminin des exigences esthétiques et sociales antérieures. Par ailleurs, dans l'ensemble des vêtements réalisés par la maison Dior au cours des années 1970, aux revendications individualistes répond l'utilisation soutenue de matériaux *pauvres* comme le lin, la toile de laine et le coton, et par un certain renouvellement des formes vestimentaires qui privilégie l'approche historiciste. Finalement, la couleur claire

---

22. La chasuble était, à l'origine, un manteau à capuchon qui est devenu, par la suite, le vêtement sacerdotal en forme de manteau à deux pans que le prêtre revêt pour célébrer la messe. Finalement la robe chasuble fait référence à la robe paysanne qui, par son ampleur, garantissait le confort nécessaire aux travaux agricoles.

de la robe, son inspiration paysanne ainsi que le motif de la broderie symbolisent un univers pastoral pour une population occidentale confrontée à la pollution environnementale.

Par contre, la combinaison conçue par Popy Moreni symbolise le progrès technique ou industriel et un mode de vie moderne. En renouvelant le répertoire vestimentaire de la mode féminine de l'époque et en employant une matière plastique transparente (P.V.C.), Moreni rejoint les rangs des créateurs d'avant-garde et participe à l'éclectisme de la mode des années 1970.

Par ailleurs, dérivée de l'univers industriel, la combinaison de mécanicien donne au corps une allure androgyne, tandis que la transparence de la matière renvoie impérativement à la libération du corps féminin et à la conquête des droits personnels, esthétiques et sociaux. König<sup>23</sup> a constaté que, dans le domaine du style, la mode féminine, jamais l'inverse, tire son inspiration du répertoire des vêtements masculins lorsque se produisent des modifications profondes du statut de la femme à l'intérieur des changements qui s'opèrent dans la société.

La forme de la combinaison transparente est amplifiée par un biais blanc tout autour du vêtement. Les manches dolman et la couleur blanche des biais des coutures des épaules et du corsage donnent une carrure aux épaules du vêtement, ce qui fortifie l'allure androgyne de la silhouette. Le biais blanc longe également le rabat situé dans la partie centrale du vêtement et souligne la forme de la braguette du pantalon. Lipovetsky<sup>24</sup> rapporte que le processus de réduction de l'écart vestimentaire des sexes se confirme au cours des années 1970 par le port généralisé du pantalon qui engendre une relative androgynie de l'image de la femme. Il considère que ce phénomène résulte directement de la liberté sexuelle, de

---

23. René König, *Potega i urok mody*, Warszawa, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1979, p. 271-283.

24. Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 151-166.

l'égalité des conditions sociales de la femme et de son arrivée massive sur le marché du travail.

Par ailleurs, les postiches qui amplifient la dimension des seins et les surpiqûres appliquées à titre de composantes virtuelles de la combinaison renvoient à la symbolique du jeu, de l'artifice. De même, l'effet d'androgynie du corps de la femme vêtue d'une combinaison masculine fait apparaître un phénomène nouveau, le mélange des genres, où le déguisement ludique joue un rôle capital. Enfin, même la matière plastique (P.V.C.) fait partie du jeu.

Les deux vêtements analysés ici manifestent des styles divergents décrivant très justement, selon Lipovetsky, la psychologie sociale des années 1970 qui s'inscrit dans une mode féminine de plus en plus éclatée<sup>25</sup>. D'autre part, même si les recherches de Moreni sont antinomiques par rapport à celles de Bohan, les deux cas témoignent du désir de libérer le corps des contraintes imposées par une structure rigide. C'est en ce sens que ces vêtements de la décennie symbolisent les nouveaux acquis de la femme moderne.

L'architecture des années 1970 est marquée non seulement par l'application de solutions structurales et esthétiques acquises au cours des décennies précédentes, mais également par l'accroissement des axes de recherches qui puisent des références dans de multiples répertoires stylistiques. Cet accroissement des axes de recherches multiplie les styles, entraîne l'architecture dans un éclectisme total<sup>26</sup> et provoque auprès des habitants des villes occidentales un sentiment de dépaysement. Par exemple, si le Théâtre du Monde conçu par Aldo Rossi, en 1979 (*Illustration n° 80*), pour la Biennale de Venise, puise son inspiration dans l'esthétique de l'architecture vénitienne, le Centre Georges Pompidou, réalisé par Piano

25. *Ibid.*, p. 148.

26. Leonardo Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne. 4. L'inévitable éclectisme (1960-1980)*, Paris, Dunod, 1999, p. 86.

et Rogers et inauguré en 1976 (*Illustration n° 95*), est issu de l'esthétique industrielle parisienne. De plus, le dessein de chacune de ces réalisations, dont la stylistique particulière s'inscrit dans un contexte urbain déjà existant, mise sur la création de tensions visuelles et témoigne, en même temps, des bouleversements esthétiques de l'époque tout autant que de la précarité des nouvelles recherches stylistiques.

Le Théâtre du Monde, dont le style s'apparente à l'église Santa Maria della Salute, semble faire référence à la grande architecture<sup>27</sup>. Ce prolongement de Venise par l'édification d'un objet architectural sur une barge flottante et à échelle réduite vis-à-vis l'architecture environnante provoque, autant auprès des Vénitiens que des visiteurs du théâtre, une image de fragilité d'autant plus amplifiée que cette barge n'est retenue à la terre ferme que par une étroite passerelle. Cet édifice devient le symbole de la fragilité de l'avenir de l'architecture. Aussi, cette passerelle représente la frontière entre l'ancienne et la nouvelle architecture où le théâtre, en raison de ses formes et des matériaux utilisés, est en quelque sorte le prototype de la production sérielle de l'architecture des années 1970.

Ainsi, en s'appropriant une visibilité particulière et en adhérant, par son emplacement, aux limites territoriales de Venise, le Théâtre du Monde semble modifier la perception de la ville auprès de ses visiteurs. Aussi, comme chacun des huit murs de la tour est percé d'une fenêtre, les visiteurs qui déambulent sur le balcon et qui regardent à travers deux fenêtres aperçoivent différents fragments de ville ou de lagune, au fur et à mesure qu'ils se déplacent. Ils peuvent voir également l'espace intérieur du théâtre dont l'aménagement comprend une scène et quelques bancs en gradins condamnés à demeurer vides. Le théâtre, lieu qui propose habituellement un type d'espace que l'on associe d'emblée au monde du

---

27. Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1988, p. 96-111.

spectacle vivant, à la sociabilité, reste ici inanimé et c'est le lieu lui-même qui « fait partie du spectacle ». Par leur présence active, leurs déplacements, les visiteurs sont non seulement les acteurs du spectacle, mais ils interviennent momentanément dans l'aménagement de l'espace<sup>28</sup>.

Contrairement au Théâtre du Monde de Rossi, qui respecte l'architecture environnante de Venise, le Centre Georges Pompidou de Piano et Rogers, lui, transgresse le caractère de l'architecture bourgeoise néoclassique par son esthétique industrielle. La forme en parallélépipède de l'édifice, ses façades transparentes, tout comme ses imposantes dimensions déconcertent les passants dès qu'ils accèdent à la place publique du Centre. Par ailleurs, l'emplacement central du projet et l'immense superficie de la place donnent aux passants l'impression de pénétrer au cœur même de la ville, dans le noyau historique de Paris. Confrontés au Centre Georges Pompidou, dont le style renvoie à « une machine à faire le vide<sup>29</sup> », les visiteurs peuvent se sentir déracinés par rapport aux références historiques du quartier. Ce sentiment est amplifié par l'aspect plastique de l'édifice où la structure métallique devant les parois vitrées et les réseaux de circuits apparents, tout en créant un effet de construction temporaire, lui attribue un caractère autarcique. Ainsi, en s'appropriant par sa présence singulière l'identité moderniste, Beaubourg change la conception de la ville auprès de ses habitants et devient le symbole de la culture nouvelle : vers une société des loisirs.

Quand ils empruntent le tube de verre entouré d'arceaux qui abrite l'escalier mécanique en diagonale, le long du mur extérieur de l'édifice, les visiteurs se voient offrir, à travers les parois vitrées, une perspective spectaculaire qui s'étend de plus en plus largement sur la ville. Ainsi, ils s'approprient visuellement l'espace

---

28. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 112.

29. Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 93.

territorial et s'engagent de manière implicite dans le dialogue entre le moi et la ville, entre le moderne et l'ancien. Même si, selon le plan initial, chaque étage devait être libéré des cloisonnements, il a fallu, pour exposer les œuvres ou aménager l'espace de la bibliothèque, ériger des cloisons mobiles et créer de petits espaces, dont quelques-uns seulement sont du côté des parois vitrées. Par conséquent, si, à l'origine, chaque étage devait offrir une transparence parfaite, en pratique, l'exploitation de l'espace n'est pas aussi évidente qu'on le prévoyait lors de la conception du projet. De l'édifice, Baudrillard disait que « tout le discours social est là et sur ce plan comme sur celui du traitement, Beaubourg est, en pleine contradiction avec ses objectifs explicites, un monument génial de notre modernité<sup>30</sup> ». Ainsi, on suppose que l'unique contenu de Beaubourg est dans sa masse qui, à l'image d'un malaxeur, traite les entrées et les sorties des visiteurs. En d'autres termes, il s'agit d'un va-et-vient, à la manière d'une usine qui traite le visiteur comme une matière brute et où l'unique notion du jeu est simulée par l'aspect industriel de l'esthétique extérieure de l'édifice et par l'aspect polyvalent des espaces internes.

Baubourg, par sa référence à l'esthétique industrielle et sa transparence, et le Théâtre du Monde, par sa référence artisanale et territoriale, rejoignent les nouvelles préoccupations de la société qui portent sur les domaines de l'écologie, de l'économie et de la géopolitique<sup>31</sup>.

Finalement, au cours de cette décennie, même si le style des réalisations vestimentaires et architecturales, allant de l'artisanal à l'industriel, est hybride, l'esthétique des œuvres modifie l'image du corps et de l'environnement dans lequel il vit au sein d'un corps collectif.

---

30. *Ibid.*, p. 95.

31. *Ibid.*, p. 94.



## Les années 1980

Tout au long des années 1980, la situation économique favorable attribue une valeur marchande à tout ce qui entoure l'individu, faisant de la valeur boursière l'étalon ultime du monde postmoderne. Les femmes, en s'introduisant dans le milieu professionnel comme « cadres modernistes et dynamiques<sup>32</sup> », font partie de la nouvelle bourgeoisie à capital intellectuel qui évalue positivement les personnes qui, entre autres, détiennent un diplôme universitaire et réussissent dans les affaires.

Cette nouvelle situation sociale de la femme professionnelle se répercute sur l'esthétique du vêtement qui, en adoptant un caractère androgyne, sert d'outil de séduction, et qui, selon Baudrillard, impose à la mode éphémère de se sublimer, de devenir un art en soi : « un nouveau fétiche triomphant<sup>33</sup> ».

Par conséquent, les créateurs de la deuxième vague réalisent des vêtements à l'image de cette femme professionnelle et puisent leurs sources esthétiques dans le répertoire du vêtement masculin traditionnel tout en conservant parfois une ligne féminine mais sobre. Par exemple, la robe en lin (1987) (*Illustration n° 104*) d'Anne Marie Beretta donne à la femme un aspect quelque peu austère, alors que le tailleur *Impec Espion* (1986) (*Illustration n° 117*) réalisé par Thierry Mugler provoque par son allure franchement masculine.

Ainsi, le caractère androgyne de la robe de Beretta se manifeste dans l'étroitesse des hanches par rapport à l'imposant volume géométrique des épaules. Par sa composition formelle tracée à partir d'un triangle descendant, la robe dissimule les courbes du corps féminin et s'apparente plutôt à la carrure masculine. La pièce d'étoffe qui prend naissance sur l'épaule droite de la robe amplifie la

32. Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 139.

33. Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, *op. cit.*, p. 134.

carrure des épaules et, rejoignant le haut de la hanche, contribue à cacher la taille. Tout en restant discrète, la direction oblique du pan retenu par trois boutons métalliques rime avec celle de l'ourlet et fait référence au baudrier, pièce maîtresse de l'uniforme militaire. Cette orientation géométrique de la composition a pour effet de minimiser les courbes naturelles du corps porteur. Aussi, la légère rigidité du lin qui évoque la bure monacale brise explicitement avec l'esthétique féminisante antérieure. Il en est de même pour les boutons-pression qui, par leur mode d'emploi<sup>34</sup> et par le matériau utilisé (le métal), renforcent l'austérité de la robe, cette caractéristique étant rehaussée par l'emplacement des poches sur les coutures latérales dont la forme s'apparente aux poches du pantalon masculin.

Le pan oblique de tissu, élément central de la composition, semble plaqué sur la robe et en accentue la géométrie angulaire. Quant à la couleur sombre de l'étoffe, elle est tout à fait dans l'optique du costume masculin et tous ces éléments, loin de souligner et de mettre en valeur les courbes naturelles du corps féminin, créent plutôt une image « d'égalité » entre la femme qui porte ce type de vêtement extrêmement sobre mais hautement élégant et ses collègues de travail masculins.

Cette mixité d'éléments féminins et masculins dans le dessin du vêtement féminin de cette décennie est peut-être encore plus forte, plus exagérée dans le complet *Impec Espion*, dont le titre ludique réfère aux romans d'espionnage en vogue depuis les années 1930<sup>35</sup>.

---

34. Eugénie Lemoine-Luccioni rapporte que le bouton passant dans une boutonnrière est le symbole par excellence de la phallicité, contrairement au bouton-pression qui, n'exigeant pas d'incision dans l'étoffe, renvoie à la culture unisexe. Placé sur un vêtement appartenant au répertoire de la garde-robe féminine, il symbolise l'aspect androgyne; in Eugénie Lemoine-Luccioni, *op. cit.*, p. 65-71.

35. Par ailleurs, l'allure des mannequins, les visages masculins peints sur la murale et l'angle de la prise de vue de la photo suggèrent le climat des images de la propagande soviétique des années 1930. Inspirées des photographies d'Alexandre Rodchenko dont les compositions sont marquées par une précision de la mise en scène et par une prise de vue en contre-plongée, ces photographies véhiculaient une image positive de la vie en Union Soviétique et l'égalité entre la femme et l'homme.

Tout d'abord, l'aspect androgyne du haut de la silhouette dû à l'extrême largeur des épaules et à l'imposante forme des manches est amplifié par l'étroitesse de la taille du corps féminin. Puis, la surpiqûre, qui souligne la forme des manches et les coupes princesse du corsage, contribue à donner à la veste l'apparence d'une cuirasse et, par conséquent, à mater la forme saillante de la poitrine. Par ailleurs, même si le col cygne fait partie des repères vestimentaires féminins, sa forme nette et dégagée accentue la largeur des épaules. Comme Dziekonska-Kozłowska<sup>36</sup> le note à juste titre, la veste masculine sur le corps de la femme, en dissimulant ses caractéristiques féminines, témoigne d'un processus de réduction de l'écart vestimentaire entre les sexes, mais sert également de signe impératif de l'égalité des conditions sociales. Dziekonska-Kozłowska considère notamment que la carrure des épaules et la longueur des pans de la veste indiquent de manière forte la masculinisation du répertoire de la mode féminine. Dans le cas du complet *Impec Espion*, même si la longueur de la jupe atteint les genoux suggérant ainsi l'aspect féminin de la silhouette, la longueur des pans de la veste, qui couvrent le quart supérieur des cuisses, contribue, avec les poches passepoilées obliques, à dissimuler la courbe des hanches. La laine à armure sergée et la couleur foncée rejoignent la sobriété traditionnelle du costume masculin. Enfin, cette somme d'éléments féminins et masculins du complet *Impec Espion* démontre que l'aspect androgyne domine la mode féminine des années 1980.

Pour l'architecture de cette décennie, la référence à de multiples styles – classicisme, académisme ou *high-tech* – témoigne de la difficulté qu'éprouvent les architectes à renouveler le répertoire formel. Même les prouesses rendues possibles par les nouveaux matériaux ne solutionnent pas le problème stylistique et l'éclectisme qui en ressort sera rangé sous le même vocable de «style postmoderne».

---

36. Alina Dziekonska-Kozłowska, *op. cit.*, p. 141-147.

Au cours de cette décennie, les projets les plus spectaculaires, tant du point de vue formel que structurel, sont commandés par des institutions richissimes et puissantes dont le but est de véhiculer une image qui rivalise avec celle du pouvoir politique<sup>37</sup>.

Au détriment d'une relation formelle fluide entre l'extérieur et l'intérieur de l'édifice, on mise sur la volumétrie et l'esthétique qui symbolisent la force économique de l'institution, cela reléguant souvent les usagers au second plan.

Ainsi, par sa hauteur et sa structure, la Banque de Chine (1990) (*Illustration n° 110*) impose sa présence sur l'architecture environnante, voire sur toute la ville, et fortifie symboliquement la puissance territoriale et économique du pays en pleine expansion.

Le minimalisme formel de la partie apparente de la structure porteuse est soutenu par l'uniformité des surfaces extérieures en verre polarisant qui couvrent les parois du gratte-ciel, amplifiant l'économie formelle de la composition. Cependant, la réflexion des immeubles environnants sur les parois anime le gratte-ciel qui, comme un miroir, renvoie les images de la ville au-delà du pourtour immédiat et donne ainsi une extension à la présence physique et symbolique du bâtiment.

Le quadrillage des parois vitrées et le traitement antisolaire du verre empêchent tout accès visuel à l'intérieur de l'édifice où sont situés les bureaux de la banque et créent l'image d'un lieu protégé. Mais l'autonomie et la stabilité du bâtiment sont surtout mises en valeur par l'équilibre qui repose sur l'amenuisement progressif de la masse cristalline prolongée par des antennes, ce qui lui confère l'illusion d'une légèreté ascendante, et, en contre-partie, les contreforts massifs en granit au niveau du sol donnent une impression de pesanteur et de force. L'entrée, qui

---

37. Jusqu'aux années 1970, sauf les cas des concours internationaux, les projets, sous la protection des associations nationales, sont faits par des architectes du pays où le projet est réalisé.

occupe pratiquement la largeur de la façade, ne peut être perçue qu'à partir de la place même sur laquelle la banque est édifiée. Entourée de voies de circulation rapide surélevées, la banque n'offre à l'usager que la possibilité d'y accéder par des passages souterrains qui débouchent sur un jardin clos dont la fonction, comme le confirme Pei, est de « réinstaurer une frontière sonore et visuelle<sup>38</sup> ». Cet espace en retrait du monde extérieur est agrémenté de verdure et de plans d'eau et offre à l'usager un îlot privilégié quasi paradisiaque. Après avoir traversé le jardin pour accéder à l'espace intérieur de la banque, les clients doivent descendre d'autres marches qui mènent à une petite place où est située l'entrée principale. Cette multiplication des passages instaure un rite initiatique pour conduire progressivement le client à l'espace particulier de la banque. Les usagers accèdent ainsi à un atrium de cinquante mètres de hauteur qui, par sa forme semblable à celle des nefs centrales des cathédrales gothiques occidentales, « sacralise » en quelque sorte l'entièreté du bâtiment et lui confère une allure universelle qui surpasse les frontières culturelles du lieu. Il y a donc, en raison des voies d'accès et de la forme structurale de ces espaces un déplacement des valeurs de divers ordres : le style architectural rappelant une tradition occidentale est implanté en Asie; la forme traditionnellement réservée aux lieux de piété (toujours occidentaux) est adaptée au temple de la finance.

La Hong Kong & Shanghai Bank (*Illustration n° 124*), implantée sur le plus prestigieux site du quartier des affaires, est un édifice comparativement moins élevé que celui de la Banque de Chine, mais dont le volume massif et la structure imposante assurent une importante présence formelle qui, encore ici, symbolise le prestige d'une institution bancaire. Ainsi, les solides poteaux fixés aux quatre coins de l'édifice et stabilisés par une série de poutres apparentes constituent une

---

38. Bruno Suner, *Jeoh Ming Pei*, Paris, Fernand Hazan, 1988, p. 147.

composition formelle cloisonnée qui, telle une cage, protège l'espace intérieur de l'édifice. Par ailleurs, la partie centrale de chacune des façades, animée de manière ponctuelle par les raidisseurs en triangle descendant, renforce la rassurante pesanteur de la banque et contribue à établir des limites entre le monde extérieur (public) et le monde intérieur (financier). La transparence des parois vitrées situées en retrait de la structure porteuse ne profite qu'aux employés et aux clients à l'intérieur de la banque, en offrant un panorama impressionnant de la ville et du continent.

À l'inverse de la Banque de Chine où les clients doivent descendre vers le hall principal, pour accéder ici au monde financier les usagers doivent monter vers le hall central de la banque situé quelques mètres au-dessus de la place par des escaliers mécaniques. L'étroitesse des escaliers et la transparence de la partie du plancher qui sépare la place publique du hall central créent une impression d'ascension vers un espace exclusif. Il s'agit donc ici aussi d'un parcours initiatique, cette fois ascendant, vers un atrium qui, par sa hauteur monumentale, ses immenses croix de Saint-André et la densité de la lumière naturelle, rappelle également les grandes cathédrales gothiques occidentales<sup>39</sup>.

De plus, par le décroisement des espaces de bureau, les usagers sont en mesure de voir les employés de la banque au travail. Foster<sup>40</sup> évoque lui-même l'aspect positif de cette solution plastique par laquelle le travail est mis en valeur

---

39. Moles a allégué que le Sacré paraît mieux se condenser selon la dimension verticale où les notions d'escalier, de pente ascendante, de montée, se rencontrent dans un grand nombre de civilisations qui placent leurs dieux au ciel. Ainsi, ces «nouvelles cathédrales» deviennent les lieux de la révélation ou même de la confirmation d'une nouvelle religion, celle de la bourgeoisie à capital intellectuel, dont la conception repose sur le pouvoir lié au travail, à la réussite professionnelle et à l'accumulation des biens matériels. *in* Abraham, Moles, *op. cit.*, p. 120-122.

40. François Chaslin, Frédérique Hervet et Armelle Lavalou, *Norman Foster*, Paris, Electa Moniteur, 1986, p. 72.

et où s'instaure une atmosphère de confiance et de transparence entre tous les employés et le client.

Mis à part le statut géopolitique qui se veut occidental et moderne et les exigences particulières des clients orientaux, le style de l'architecture des années 1980, grâce à des capitaux privés, devient universel et témoigne du début du phénomène de la mondialisation. Puis, cet engouement pour la construction de nouveaux édifices bancaires semble symptomatique de la situation économique favorable où la valeur boursière devient le fondement du monde postmoderne.

Enfin, chacune de ces réalisations, suivant son échelle, est conçue autour d'une problématique relative à l'apparence, à l'enveloppe extérieure par rapport au contenu : les vêtements, par leurs formes et leur esthétique, véhiculent l'image androgyne de la femme, alors que les réalisations architecturales adoptent des solutions esthétiques, formelles ou structurelles qui tendent à donner un caractère sacré aux édifices financiers. Dans les deux cas, nous sommes devant des témoignages de la circulation des valeurs symboliques qui, dans une certaine mesure, aplanissent les « différences » de tous ordres.

### Les années 1990

Au cours des années 1990, le développement économique mondial connaît une montée exceptionnelle et influence tous les domaines d'activité. Le progrès des nouvelles technologies alimente la communication et la diffusion de l'information et s'amorce « l'ère de la globalisation ».

L'informatique devient la grande prêtresse de cette décennie et influence tous les domaines de la vie quotidienne et de la création; elle provoque de profonds bouleversements dans une société considérée par Baudrillard, dès la fin des



années 1980, comme étant une « société de spectacle<sup>41</sup> ». L'attention de plus en plus centrée non seulement sur l'apparence mais sur l'hygiène du corps et toutes les possibilités offertes par les chirurgies sous-cutanées<sup>42</sup> modifie considérablement le profil naturel et fait partie d'un comportement « spectaculaire ».

À ces paramètres qui modifient l'image du corps, voire le corps lui-même, s'ajoute le fait que les gens voyagent de plus en plus et se frottent à toutes sortes de cultures susceptibles de se rencontrer sous des formes hybrides dans tous les domaines de création. Cette décennie est alors marquée d'un paradoxe déjà en germe dans la décennie précédente : d'une part, nul ne peut échapper à la « contamination » des différentes influences, ce qui donne lieu au mélange des genres ; d'autre part, chaque culture est appelée à prendre conscience de sa spécificité qu'elle vise à préserver au sein de ce bouillon d'échanges.

Pour la mode, ces valeurs sont reconduites par des vêtements plus ou moins extravagants, certainement hors de la tradition, conçus pour être perçus et portés comme s'ils étaient de véritables œuvres d'art. Les créateurs de la troisième vague, plus particulièrement les créateurs japonais, emploient le vêtement comme support discursif, entre autres, pour emboîter le pas d'une conscience écologique mondiale (vêtements recyclés, surface des étoffes usées, réutilisation des modèles de la saison précédente) et mettre de l'avant une approche esthétique minimaliste (économie au niveau de l'ornementation, emploi du noir et du blanc, utilisation des formes élémentaires). Mais, autant en Asie qu'en Europe et aux États-Unis,

---

41. Jean Baudrillard, *Les stratégies fatales*, op. cit., p. 152.

42. D'ailleurs, la conception moderne du corps la plus couramment admise dans la société occidentale, selon Le Breton, trouve sa formulation dans l'anatomo-physiologie, qui repose sur le modèle du corps performant dont les fonctions et l'image sont « bricolées » de façon de plus en plus individuelle. Il mentionne également qu'au cours de la dernière décennie les progrès de la médecine, par le recours à de multiples prothèses afin d'améliorer la performance du corps, le rendent semblable à une machine disloquée et remise en état. in David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 15-21 et p. 263.

les logiciels spécialisés (Gerber, Lectra, Toray, Yuka) et le mannequin virtuel font désormais partie des nouveaux outils pour la création des modèles.

Quant aux deux cas ici analysés, si la structure de la robe en cupro (1997) (*Illustration n° 134*) de Rei Kawakubo est particulière et étonnante en ce qu'elle occupe sensiblement le même volume dans l'espace avec ou sans l'aide de la structure porteuse, à l'inverse, la robe *Xylocope* (1997) (*Illustration n° 163*) de Issey Miyake est nécessairement liée à la structure corporelle mais a cette particularité de s'adapter, voire de se mouler au corps, peu importe sa taille et ses courbes. Dans les deux cas, la robe est un objet « vivant ».

Conçues à l'aide du logiciel Toray<sup>43</sup>, les pièces du patron de la robe de Kawakubo composées des formes ayant au moins un segment circulaire font abstraction de la morphologie humaine. Une fois assemblée, la robe donne l'impression d'une composition éclatée et autonome à la manière d'une sculpture en ronde bosse extrêmement dynamique<sup>44</sup>. Cet effet repose sur la structure même du vêtement qui est consolidée par des coutures rendues plus rigides au moyen de biais et suivant un parcours horizontal ou en colimaçon, ainsi que par un système d'attaches et par une doublure sans souplesse.

Si la structure du corps disparaît sous la forme sculpturale, celle-ci semble cependant en reproduire le mouvement, comme si la robe elle-même pouvait se mouvoir suivant un rythme qui, toutefois, ne reprend pas exactement la mobilité naturelle du corps. Par exemple dans la partie supérieure, au niveau du corsage, une forme construite à partir du cercle et située du côté droit évoque le mouvement circulaire du bras alors que du côté gauche, au contraire, la forme tranchée restreint

---

43. Information venant de Jelka Music, attachée de presse de *Comme des Garçons* jusqu'à la fin de l'année 1999.

44. Les robes les plus spectaculaires de la griffe noire des collections *Comme des Garçons* atteignent facilement une valeur de 12 000 \$.

les mouvements du bras. Par ailleurs, le mouvement circulaire du devant du corsage est repris par une couture suivant une courbe située au milieu du dos, cela à l'image du balancement du corps lorsqu'il se déplace vers l'avant. Quant à la volumétrie éclatée de la jupe, elle rappelle le mouvement des hanches. Par contre, l'important volume du dos de la jupe dénature les formes naturelles du corps tout comme d'autres plis ou drapés obliques, autant en arrière qu'en avant. Quant à la couleur neutre de l'étoffe et au matériau (le cupro), ils concourent à mettre en valeur la volumétrie de la robe-objet dont la sinuosité sera amplifiée avec les mouvements réels du corps.

Bien différemment, la souplesse de la structure et la légèreté du voile de polyester de la robe *Xylocope* de Miyake (1997) créent un espace qui octroie au corps une grande liberté de mouvement. En somme, elle le recouvre d'une enveloppe adaptable tout en conservant une ligne tout à fait originale en raison du gaufrage. La forme originale de la robe<sup>45</sup> composée de deux rectangles reliés par un trapèze libère le corps des contraintes habituelles (coupe, pinces, plis, rigidité des coutures). Étant donnée que les dimensions originales de l'étoffe sont deux fois plus grandes que celles de la robe une fois gaufrée selon une pliure en hexagonal, le corps porteur peut alors se mouvoir facilement sous et avec ce vêtement qui bouge avec lui.

Ainsi, chacune des robes dont il vient d'être question témoigne de l'utilisation créative des nouvelles technologies à la source du renouveau spectaculaire dans l'esthétique de la mode féminine. Par une structure particulière ou par un traitement singulier de la surface de l'étoffe, le vêtement acquiert les caractéristiques proches d'une création unique et confère au corps vêtu une image singulière et des plus ostentatoire<sup>46</sup>.

---

45. Les ateliers de Issey Miyake emploient le logiciel Toray et Yuca pour le patron et le plan de coupe.

Dans le domaine de l'architecture, des outils informatiques de pointe soutiennent également une recherche approfondie sur la volumétrie et sur la performance de la structure. Deux optiques se côtoient : l'une se dégage totalement de la stylistique antérieure et manipule les formes élémentaires pour obtenir des volumes architecturaux éclatés ; l'autre, plus minimaliste, réduit toute référence formelle ou stylistique à la structure même. Mais dans les deux cas, une utilisation de matériaux inusités et un mode d'éclairage naturel inédit réorientent la culture spatiale des usagers qui sont confrontés à une expérience immédiate et sensorielle hors du commun.

Le Musée Guggenheim (*Illustration n° 145*) de Frank O. Gehry, inauguré à Bilbao en 1997, propose de nouveaux volumes architecturaux et une nouvelle culture de l'espace grâce à l'emploi du logiciel Catia lors de sa conception, tandis que l'aéroport international du Kansai de la baie d'Osaka (*Illustration n° 169*), réalisé par Renzo Piano et mis en service en 1994, repose sur une mégastructure performante et légère et sur l'opacité et la transparence des espaces intérieurs. Les paramètres structuraux et formels de l'aéroport ont été calculés avec des logiciels ArchiCAD et VectorWorks<sup>47</sup>. Ainsi, chacune de ces réalisations, tantôt par sa volumétrie ou sa structure, tantôt par la fonctionnalité de son espace interne, préconise une culture architectonique inédite.

Le style du Musée Guggenheim témoigne d'une approche architecturale particulière où l'*objet-architecture* devient un objet d'art en soi au cœur même de

---

46. Remaury rapporte que l'identité corporelle devient, au cours des années 1990, le mode majeur de l'expression individuelle comme principale monnaie d'échange sociale. Le triomphe d'un individu indépendant et narcissique marque définitivement le passage de l'identité collective à l'identité individuelle où l'on favorise un véritable pouvoir sur l'apparence dans laquelle chacun fabrique son image et utilise son corps en tant que principal support discursif. in Bruno Remaury, *Une mode entre deux décennies*, Repères Mode & Textile, Paris, Institut français de la mode, 1997, p. 60-70.

47. Vittorio, Magnago Lampugnani, *Renzo Piano 1987-1994*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1995, p. 173-187.

la ville. Par sa volumétrie multiforme et sa plasticité, le musée joue un rôle centralisateur et revigore le milieu culturel urbain<sup>48</sup>. L'impression d'étonnement provoqué par ce bâtiment est d'autant plus forte que les formes et les volumes de la galerie principale du musée, toujours éclatés, dessinent une forme globale qui rappelle celle d'un bateau en mouvement sur le fleuve Nervion.

L'enveloppe extérieure en titane, réalisée suivant un motif d'écailles de poisson, amplifie la volumétrie du musée en réfléchissant toute la lumière naturelle ou projetée, tandis que la technique de montage procure à la surface une souplesse similaire à celle de la peau et, de ce fait, la forme du bâtiment semble acquérir une identité organique, vivante et en mouvement, renforcée par la réflexion des façades nord sur le plan d'eau qui les longe. De plus, les passages entourant le corps du musée encouragent l'usager à en faire le tour, un peu comme l'on contourne une sculpture en ronde bosse, le contenant ayant à prime abord autant d'importance que le contenu.

Pour accéder à l'espace intérieur du musée, il faut emprunter des escaliers à partir d'une large et spectaculaire esplanade située du côté sud. Cependant, cette voie d'accès n'attire pas le regard en raison du fait qu'elle est construite avec le même matériau que l'esplanade (le marbre) et semble se fondre avec elle. Très larges au niveau de la place, les marches se rétrécissent au fur et à mesure de la descente, accentuant ainsi la symbolique du passage « secret » qui, bien entendu, renforce l'idée que les œuvres qui y sont conservées et exposées méritent un accès initiatique.

---

48. Ibelings rapporte que le musée, lieu de conservation d'objets signifiants, était le type de bâtiment qui correspondait parfaitement aux normes et aux valeurs établies, mais aujourd'hui, au-delà de l'attention que lui portent les architectes, le musée se transforme progressivement en espace semi-public et en destination touristique. *in* Hans Ibelings, *Supermodernisme. L'architecture à l'ère de la globalisation*, Paris, Éditions Hazan, 2003, p. 79-80.

En atteignant l'atrium de 50 m de haut situé au centre des espaces intérieurs, le visiteur est soumis de nouveau à une expérience spatiale particulière par la monumentalité du lieu accentuée par la blancheur des colonnes porteuses et par l'éclairage ambiant. Quant aux murs vitrés, par leur châssis métallique qui symbolise la protection des lieux intérieurs, tout en augmentant la luminosité de l'atrium, ils semblent séparer les espaces intérieur et extérieur, suscitant chez le visiteur une sensation d'isolement dans un lieu privilégié. Grâce à la structure topologique parfaitement reconnaissable et conviviale résultant de la disposition en spirale des galeries, le visiteur explore de nouveaux espaces en suivant un parcours ascendant. À la droite de l'atrium, il peut accéder à la galerie 104 dont le gigantesque espace, libre de toute colonne de soutien et couronné d'ogives modernes, véhicule l'image d'une cathédrale contemporaine et crée une atmosphère de recueillement.

Tout comme le Musée Guggenheim de Gehry, centralisateur de la dynamique culturelle de Bilbao, l'aéroport international du Kansai dans la baie d'Osaka conçu par Piano est le lieu de convergence de différentes activités et rencontres reliées aux déplacements. Ce projet suit une esthétique minimaliste et respecte rigoureusement, surtout pour ses espaces intérieurs, les paramètres de la fonctionnalité du bâtiment.

Déjà, l'emplacement de l'aéroport sur une île artificielle, tout comme sa masse étendue et basse qui semble s'accrocher au sol, donne l'impression d'un lieu en retrait de l'environnement urbain. Selon Ibelings, « Nulle part ailleurs que dans le domaine de l'architecture des aéroports le processus de formation d'enclaves n'est aussi fort<sup>49</sup> ».

---

49. Hans Ibelings, *op. cit.*, p. 78.

Le mode d'accès par une étroite digue pour les voitures ainsi que la piste d'atterrissage avoisinant la mer créent une distance à la fois factuelle et symbolique entre « l'ici » et « l'ailleurs » au-delà de l'environnement immédiat. Vus d'en haut, les pistes d'atterrissage et le paysage architectural réduit à un édifice étendu et bas couvert d'une coquille métallique et à quelques bâtiments administratifs renvoient à l'image d'un circuit imprimé d'ordinateur. Par contre, à partir du sol, le bâtiment par son profil arqué et par la surface ondulée du toit, évoque l'image d'un planeur ou d'un oiseau prêt à s'envoler.

Le hall central par lequel tous les usagers doivent transiger est au centre de la composition architecturale. Pour y accéder à partir de la terre ferme, l'utilisateur doit emprunter une longue digue droite; s'il débarque de l'avion, il doit longer une galerie dont le toit est profilé sur toute sa longueur selon la courbe de la terre<sup>50</sup>. Ainsi, les paramètres formels de chacun des modes d'accès au hall central font figure de passerelles symboliques entre deux lieux, voire deux fuseaux horaires, et réfèrent implicitement au concept de la globalisation dans lequel le temps et l'espace deviennent relatifs.

En plus des dimensions formelles du hall central, le mouvement créé par le galbe du plafond et la lumière diffuse des pans de Téflon accrochés aux immenses poutres métalliques donnent à l'espace un aspect monumental. À la limite, comme c'était déjà le cas dans la décennie précédente, l'édifice a quelque chose de sacré. Moles<sup>51</sup> a d'ailleurs noté que, dans la culture occidentale, le dieu civique a ses sources dans le Sacré technologique qui se retrouve parfaitement dans la typologie comportementale et organisationnelle des aéroports.

---

50. Il faut se rappeler que le profil de la galerie repose sur une structure en forme d'anneau virtuel dont les dimensions ont été calculées à partir du globe terrestre.

51. Abraham Moles, *op. cit.*, p. 120-123.



En termes d'iconographie et de performance (41 vols simultanés ou 100 000 passagers par jour), l'aéroport du Kansai, au-delà de tous les autres aéroports, symbolise « des zones en dehors du temps où sont affichées toutes les horloges du monde, un atlas de provenances et de destinations perpétuellement actualisé, où nous devenons pour un bref moment de véritables citoyens du monde<sup>52</sup> ». De plus, ses volumes étendus et arqués, son insularité ainsi que la performance technologique de sa structure et de sa fonctionnalité concourent à lui accorder les caractéristiques d'un objet d'art produit par la nouvelle technologie<sup>53</sup>.

Le Musée Guggenheim de Bilbao et l'aéroport international du Kansai dans la baie d'Osaka, tout en représentant des approches esthétiques opposées, s'apparentent tout de même par leur propriété spectaculaire. La volumétrie multiforme du musée qui lui alloue le statut d'objet d'art fait de Bilbao un centre d'attraction ou une destination touristique. Pour sa part, l'aéroport international du Kansai, symbole par excellence de la mobilité des gens autour du globe, offre aux visiteurs l'occasion de vivre une expérience qui n'est plus celle d'un simple déplacement.

Tout au long de ce chapitre, nous avons vu qu'à chacune des décennies étudiées la portée symbolique des œuvres de création en mode et en architecture participe d'un système de valeurs plus vaste. Il convient ici d'en faire une brève synthèse. En partant du fait que la Deuxième Guerre continue à marquer les sociétés occidentales des années 1950 en pleine reconstruction, il est certain que l'on tente de retrouver certaines valeurs traditionnelles mais on absorbe néanmoins la modernité qui promet des perspectives nouvelles. En matière de style, la mode retourne aux valeurs traditionnelles grâce à la silhouette féminine du tailleur

---

52. Hans Ibelings, *op. cit.*, p. 83.

53. Les coûts faramineux de sa construction et son entretien ont obligé l'administration de l'aéroport du Kansai à élever les frais d'atterrissage à un niveau tel que peu de lignes aériennes y signent des contrats d'exploitation.

*Bar* (Christian Dior, 1947), alors que le modernisme est beaucoup plus évident dans la silhouette du tailleur à basque (Hubert de Givenchy, 1954). En architecture, ce dualisme se manifeste tout autrement, le côté traditionnel se traduit par l'engouement pour la construction d'édifices sacrés tels la cathédrale Nossa-Senhora-Aparecida (Oscar Niemeyer, c. 1947-1973) ou la chapelle de Ronchamp (Le Corbusier, 1950-1955), ces deux bâtiments étant cependant conçus selon les règles du fonctionnalisme.

Le côté moderniste, encore embryonnaire au cours des années 1950, prend notamment son ampleur au cours de la décennie suivante grâce à une conjoncture économique et industrielle florissante reliée à l'émergence d'une société démocratique et libérale qui se définit par la recherche de l'identité individuelle. Dans le domaine de la mode, la glorification de la jeunesse et le détachement des anciennes valeurs s'expriment par la géométrisation de la silhouette féminine (collection *Cosmos*, Pierre Cardin, 1966) et par l'exhibition du corps juvénile et dénudé (mini-robe, Paco Rabanne, 1967). Quant à l'architecture, les besoins de l'individu et son nouveau mode de vie donnent lieu à l'architecture préfabriquée qui offre des unités d'habitation individuelle et pratiquement instantanée telles la tour d'habitation Nagakin (Kisho Kurokawa, 1970-1972) et la tour Nonoalco-Tlatelolco (Mario Pani, 1962).

La stabilisation économique de la première partie des années 1970 permet à la société libérale et démocratique de consolider ses valeurs hédonistes et de combler son plaisir immédiat par l'acquisition d'objets matériels. Le désir de consommation accrue a pour conséquence une demande urgente de nouveautés. Ce qui entraîne tous les domaines de création dans des styles de plus en plus hétéroclites où se rencontrent une esthétique historiciste dite de la « citation » et une autre avenue formellement ancrée sur des préoccupations sociales actuelles. Par

exemple, l'esthétique dite historiciste est particulièrement frappante dans la robe de mariée (Marc Bohan, 1975-1976) dont la forme rappelle l'époque médiévale, tandis que, fortement influencée par le développement industriel, la combinaison transparente (Poppy Moreni, 1976) témoigne d'une poussée pour la libération de la femme. En architecture, l'aspect historiciste du Théâtre du Monde (Aldo Rossi, 1979) tout comme le caractère industriel du Centre Georges Pompidou (Piano & Rogers, 1972-1976) sont des œuvres emblématiques de cet accroissement des axes de recherche qui bouleversent le style des nouvelles réalisations.

Le contexte économique favorable des années 1980 et l'apparition de la nouvelle bourgeoisie à capital intellectuel composée d'hommes et de femmes professionnels vont remodeler profondément le mode de vie de l'individu. On attribue une valeur marchande à tous les objets, de telle sorte que la valeur boursière devient la mesure du monde postmoderne. La nouvelle situation sociale de la femme influence l'apparence du vêtement féminin qui prend des allures androgynes, comme pour la robe en lin (Anne Marie Beretta, 1987) ou pour le complet *Impec Espion* (Thierry Mugler, 1986) qui signifient un statut féminin en devenir. Puis, en architecture, la prolifération de projets comme la Banque de Chine (Ieoh Ming Pei, 1982-1990) ou la Hong Kong & Shanghai Bank (Norman Foster, 1979-1986), symboles de puissance économique, prouve l'importance que leur accorde la société de différentes cultures, y compris les instances politiques.

Au cours des années 1990, on assiste au début de «l'ère de la globalisation» et, du moins en apparence, le développement économique mondial connaît une croissance exceptionnelle. Les nouvelles technologies alimentent la communication et la diffusion de l'information et l'informatique en particulier influence tous les domaines de la vie et de la création. C'est l'ère des comportements dits «spectaculaires» d'une société portée aux excès de tous genres rendus possibles par

l'industrialisation informatisée, tant des matériaux que des programmes de conception. La robe en cupro (Rei Kawakubo, 1997) et la robe *Xylocope* (Issey Miyake, 1997) en sont les témoins marquants. De même, en architecture, une culture architectonique inédite se manifeste dans la volumétrie éclatée du Musée Guggenheim (Frank O. Gehry, 1991-1997) et dans la mégastructure performante et légère de l'aéroport international du Kansai de la baie d'Osaka (Renzo Piano, 1988-1994). Durant la décennie, l'*objet-mode* et l'*objet-architecture* sont de véritables «objets d'art» qui conservent néanmoins une fonctionnalité cohérente. Reste maintenant à voir ce que nous réserve la décennie en cours déjà marquée par un climat d'incertitude découlant d'une situation politique mondiale alarmante.

## CONCLUSION

Bien que le modèle d'analyse proposé par Henri Lefebvre ne soit pas l'unique modèle de définition de la production de l'espace global, nous avons vu que sa théorie fournit des outils utiles pour démontrer qu'il existe une interrelation entre les faits historiques, la production matérielle et les valeurs sociales dans chacune des décennies ici étudiées.

Partant du fait que le vêtement est une forme unitaire d'habitation dont la portée symbolique excède le recouvrement utilitaire élémentaire, cette recherche aura idéalement fait la preuve qu'il existe une corrélation étroite de divers ordres entre le design de mode et l'architecture. Suivant les trois paradigmes : le *perçu*, le *conçu* et le *vécu* considérés par Lefebvre comme ancrages responsables de la production de l'espace, j'ai tenté de démontrer que, dans un contexte historique particulier, les organismes, comme la Fédération Française de la Couture, du Prêt-à-Porter des Couturiers et des Créateurs de Mode ou l'Union Internationale des Architectes, qui chapeautent les artisans de la mode et de l'architecture manifestaient eux-mêmes des intérêts similaires. L'*objet-mode*, à l'échelle unitaire, et l'*objet-architecture*, à l'échelle collective, ont toujours été interdépendants de la situation environnementale, voire historique dans son sens le plus large, et leurs aspects formels et plastiques manifestent une forte réciprocité. Enfin, cette recherche a permis de répertorier, pour chacune des décennies, des signes propres qui se sont greffés sur les objets étudiés et qui, en transcendant le temps, témoignent des valeurs que la société se donnait dans un contexte historique particulier.

Dans l'optique du XXI<sup>e</sup> siècle et en fonction des trois paradigmes proposés par Lefebvre, on peut entrevoir déjà quels sont les faits historiques de la présente décennie qui, avec de nouveaux acquis matériels et technologiques, modèlent les valeurs sociales. Or, le siècle est encore bien jeune et la première décennie est en cours. Alors, il serait présomptueux de conclure sur quoi que ce soit. Néanmoins, quelques indices laissent déjà pressentir certaines orientations sociales susceptibles de marquer l'esthétique des années à venir.

### Un climat d'inquiétude et d'incertitude

Le 11 septembre 2001, New York et Washington sont l'objet d'attentats meurtriers. Le 13 septembre, le président des États-Unis, George W. Bush, demande au régime des Talibans qui contrôle l'Afghanistan l'extradition d'Oussama Ben Laden, désigné officiellement comme le principal responsable des attentats. Le 7 octobre 2001, à la suite de leur refus, débute la guerre contre les Talibans. Le 19 mars 2003, les États-Unis envahissent l'Irak soupçonnée de posséder des armes de destruction massive. Il s'ensuit un climat mondial d'insécurité renforcé par les actes terroristes perpétrés à Londres à l'été 2005.

Dans la majorité des pays occidentaux, et plus particulièrement aux États-Unis, des mesures de plus en plus sophistiquées sont mises en place aux frontières et dans les installations aéroportuaires dans le but d'assurer la sécurité. Mais, par le fait même, elles amplifient le sentiment d'inquiétude chez une population déjà fragilisée.

## L'univers virtuel et l'évasion

Les conflits militaires et la nécessité d'offrir une sécurité accrue entraînent des progrès fulgurants dans le domaine des nouvelles technologies et de la communication. L'individu, confiné dans un espace où il se sent en sécurité, voyage dans un univers imaginaire où le corps physique se sublime dans la virtualité. Chacun ou presque possède son téléphone cellulaire qui lui donne l'impression sécurisante d'être « branché » et les sites de rencontres sur Internet regorgent d'informations sur les individus : photos et descriptions vantent particulièrement les attributs physiques des abonnés à qui sont offertes de nouvelles possibilités de communication à distance. Il se crée alors un univers sentimental virtuel partagé.

## Le corps en tant qu'objet de salut

L'incertitude due à la fragilisation de la sécurité publique et au contrôle politique accru provoque auprès de l'individu le sentiment de la précarité de son existence et, par le fait même, un plus grand repliement sur soi. C'est ainsi que le corps devient un objet de salut qui peut procurer un sentiment tantôt de liberté, tantôt de maîtrise. Outre les exigences esthétiques, il devient un objet qui peut être



Illustration n° 182

CHANEL, 1997

Illustration n° 183

EMANUEL UNGARO, 2003

contrôlé par l'individu et sert à manifester son existence. La prolifération des centres d'entraînement physique et d'autres pratiques telles le yoga ou le taï chi



témoignent de l'intérêt accordé aux soins physiques et mentaux du corps, cela sans oublier les nombreuses publications sur les vertus d'une nourriture saine.

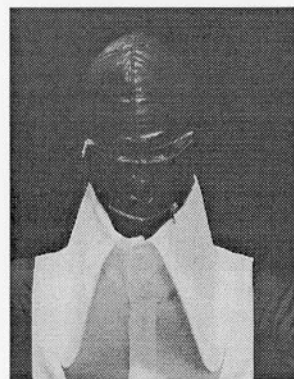
Quant aux vêtements féminins réalisés au cours de cette première partie de la décennie, deux approches esthétiques totalement opposées se confrontent.

La première privilégie des éléments formels et plastiques emblématiques du luxe et favorise l'exhibition du corps. Cette tendance se perçoit déjà dans le style des vêtements (collection 1997) réalisés par Karl Lagerfeld pour Chanel qui conçoit des complets où une petite veste Chanel et un microshort sont confectionnés, en tricot semi-transparent avec un motif en tweed (*Illustration n° 182*). Puis, d'autres collections de la haute couture comme celles d'Emanuel Ungaro (2002 et 2003) composées de corsages et de jupes en dentelles ou en organsin transparents laissent voir des corps nus et de plus en plus osseux (*Illustration n° 183*).

Aucours de la même période, la tendance qui encourage au contraire à dissimuler le corps sous des formes enveloppantes compte dans ses rangs des créations de Martin Margiela (*Illustration n° 184*) et de Walter van Beirendonck (*Illustration n° 185*) qui favorisent les formes élémentaires, les étoffes noires ou vieilles et les éléments insolites, par exemple les épingles apparentes



*Illustration n° 184*  
MARTIN MARGIELA, 2003



*Illustration n° 185*  
WALTER VAN  
BEIRENDONCK, 2002

qui remplacent les coutures, le col démesuré, les cagoules en cuir couvrant tout le visage. Ces vêtements sont franchement austères.

### Le non-corps architectural

En ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, la tendance consiste à réaliser des projets architecturaux en fonction du tourisme<sup>1</sup>. Les musées et les aéroports sont les réalisations qui jouissent de la plus grande visibilité. Mis à part certains projets de Gehry, comme le Building Stata à Boston (*Illustration n° 186*), dont l'esthétique suscite l'intérêt mondial et sert d'attraction touristique, l'approche formelle et

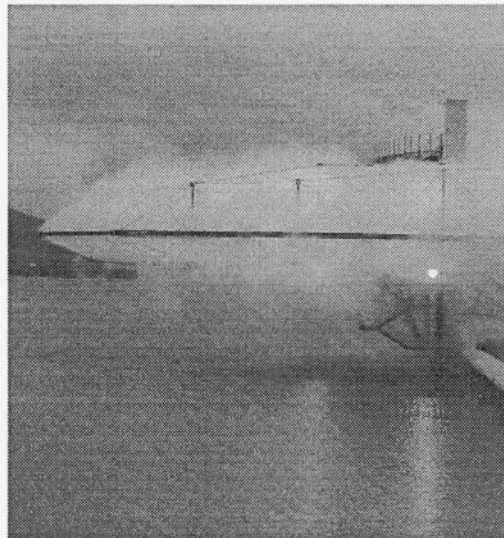


*Illustration n° 186*  
FRANK O. GEHRY, 1992-2002

plastique de la majorité des nouvelles réalisations s'inscrit dans l'optique du supermodernisme qui se caractérise par une froideur, un aspect lisse et l'absence d'une signification spécifique du bâtiment. Pour toutes les conceptions architecturales réalisées à l'aide des technologies innovantes, les créateurs renoncent, semble-t-il, à chercher une nouvelle identité architectonique et à établir quelque relation formelle ou plastique cohérente avec l'architecture environnante. Quoique, comme pour un des mouvements stylistiques en mode, la transparence exagérée des volumes parfois ornés d'inscriptions ou de dessins semble primer, l'esthétique des réalisations actuelles manque jusqu'ici de consistance et donne l'impression que le *corps* même de l'immeuble a *disparu*.

1. Hans, Ibelings, *Supermodernisme. L'architecture à l'ère de la globalisation*, Paris, Éditions Hazan, 2003, p. 143-157.

Le projet emblématique de cette tendance est certainement le Blur Building<sup>2</sup>, réalisé en 2002 à Yverdon-les-Bains, en Suisse, par les architectes Elizabeth Diller et Ricardo Scofidio, pour l'exposition nationale suisse Expo 2002 (*Illustration n° 187*). Il s'agit d'un projet temporaire érigé sur le lac Neuchâtel et constitué de plates-formes et d'une structure porteuse entourées d'un nuage produit par de l'eau vaporisée autour de la structure par 31 400 gicleurs dont les diamètres correspondent à 120 microns<sup>3</sup>. Régi par un système informatique, l'édifice n'est pas seulement *entouré* d'un nuage, il *est* un nuage en soi dont la forme se modifie en fonction de l'humidité, de la densité d'ensoleillement ou de l'intensité de la pluie. Vêtus d'impers *intelligents* qui provoquent des changements dans les sons et les couleurs en fonction des émotions que les humains peuvent ressentir en se croisant dans un espace brumeux à visibilité réduite, les promeneurs deviennent des éléments interactifs d'un *objet-architecture*. Ce projet, tout en étant témoin d'une certaine impasse où se trouverait l'architecture actuelle, a tout de même ceci de particulier qu'il intègre le corps recouvert d'un survêtement « spécialisé » dans la construction de l'espace architectural.



*Illustration n° 187*

DILLER + SCOFIDIO, 2002

Ces observations ne sont, bien entendu, que l'ébauche d'une recherche que j'ai l'intention de poursuivre dans les années à venir au fur et à mesure qu'apparaîtront les créations en design de mode et en architecture. Je conclus cette étude

2. *Ibid.*, p. 143.

3. <http://www.expo.02.ch> consulté le 16 avril 2005.

par les premières phrases de l'ouvrage *Anthropologie du corps et modernité* de David Le Breton qui guideront pour longtemps ma réflexion et ma pratique professionnelle.

« Les représentations du corps et les savoirs qui l'atteignent sont tributaires d'un état social, d'une vision du monde, et à l'intérieur de cette dernière d'une définition de la personne. Le corps est une construction symbolique, non une réalité en soi<sup>4</sup> ».

---

4. David, Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 13.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages cités

#### *Livres*

Barthes, Roland, *Système de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, 326 p.

Baudot, François, *Thierry Mugler*, Paris, Assouline, Collection : Mémoire de la mode, 1998, 79 p.

Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970, 321 p.

Baudrillard, Jean, *Les stratégies fatales*, Paris, Éditions Galilée, 1981, 236 p.

Benevolo, Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne. 3. Les conflits et l'après-guerre*, Paris, Dunod, 1999, 310 p.

Benevolo, Leonardo, *Histoire de l'architecture moderne. 4. L'inévitable éclectisme (1960-1980)*, Paris, Dunod, 1999, 182 p.

Blaisse, Lionel et Gaillard, François, *Temps denses* 1998, Paris, Les Éditions de l'Imprimeur, 1999, 224 p.

Boesigner, Willy, Girsberger, Hans, *Le Corbusier*, Zurich, Éditions Girsberger, 1960, 351 p.

Bofill, Ricardo, André, Jean-Louis, *Espace d'une vie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1989, 254 p.

Buchanan, Peter, *Renzo Piano Building Workshop. Complete works*, Volume tree, London, Phaidon Press Limited, 1997, 239 p.

- Charles-Roux, Edmonde, et Seidner, David, *Le Théâtre de la mode*, Paris, Éditions du May, 1990, 166 p.
- Chaslin, François, Hervet, Frédérique et Armelle, Lavalou, Norman Foster, Paris, Electa Moniteur, 1986, 159 p.
- Cinqualbre, Olivier, *Renzo Piano, un regard construit*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2000, 159 p.
- Dal Co, Francesco, Forster, Kurt W., *Frank O. Gehry. The Complete Works*, New York, The Monacelli Press, 1998, 614 p.
- Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, 208 p.
- Debord, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, 147 p.
- Descamps, Marc-Alain, *Le nu et le vêtement*, Paris, Éditions universitaires, 1972, 407 p.
- Donzel, Catherine, *Nouveaux Musées*, Paris, Telleri, 1998, 160 p.
- Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique. II. La perception esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 418-689 p.
- Du Roselle, Bruno, *La crise de la mode*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1973, 160 p.
- Du Roselle, Bruno, *La Mode*, Paris, Imprimerie nationale, 1980, 278 p.
- Dziekonska-Kozłowska, Alina, *Moda kobieca XX<sup>ego</sup> wieku*, Warszawa, Wydawnictwo Arkady, 1964, 395 p.
- Ferlenga, Alberto, *Aldo Rossi, architecture 1959-1987*, Éditions Electa Moniteur, Milan-Paris, 1988, 315 p.

- Fiette, Alexandre, *Mode, Passion et collection. Le regard d'une femme*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003, 271 p.
- Fischer, Gustave-Nicolas, *La psychologie de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 127 p.
- Flügel, J. Carl, *Le rêveur nu*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, 242 p.
- Frampton, Kenneth, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, Philippe Sers, 1985, 319 p.
- Frampton, Kenneth, *Le Corbusier*, Paris, F. Hazan, 1997, 198 p.
- Ghirardo, Diane, *Les Architectures postmodernes*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 1997, 239 p.
- Grau, Francois-Marie, *La haute couture*, Paris, Publications Universitaires de France, 2000, 127 p.
- Grumbach, Didier, *Histoires de la mode*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, 318 p.
- Guiheux, Alain, *Kisho Kurokawa. Le Métabolisme 1960–1975*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, 65 p.
- Hall, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 254 p.
- Halperin, Ian, *Top Models. Les coulisses de la gloire*, Montréal, De Beaumont Éditeur, 1999, 297 p.
- Hansen, H.H., *Histoire du costume*, Paris, Flammarion, 1956, 67 p.
- Hénin, Janine, *Paris Haute Couture*, Paris, Éditions Philippe Olivier, 1990, 223 p.
- Ibelings, Hans, *Supermodernisme. Architecture à l'ère de la globalisation*, Paris, Éditions Hazan, 2003, 160 p.



- Jencks, Charles, *The Language of Post-Modern Architecture*, London, Academy Editions, 1987, 184 p.
- Jones, Terry, Mair, Avril, *Fashion now: i-D selects the world's 150 most important designers*, Köln, Taschen, c. 2003, 640 p.
- Joyce, Nancy, Gehry, Frank O., *Building Stata: the design and construction of Frank O. Gehry's Stata Center at MIT*, Cambridge, MIT Press, c. 2004, 137 p.
- Kamitsis, Lydia, *Paco Rabanne*, Paris, Assouline, 1998, 80 p.
- Kamitsis, Lydia, *Paco Rabanne : les sens de la recherche*, Paris, Maison Lafon, 1996, 222 p.
- Kinzel, Rudolf, *Krolowie mody, Historia Haute Couture*, Wroclaw (Pologne), Wydawnictwo Metrum, 1995, 398 p.
- König, René, *Sociologie de la mode*, Paris, Éditions Payot, 1969, 187 p.
- Kurokawa, Kisho, Jencks, Charles, *Intercultural Architecture: of Symbiosis*, Londres, Academy Editions, 1991, 208 p.
- Kurokawa, Kisho, *Metabolism in Architecture*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1977, 208 p.
- Lannelongue, Marie-Pierre, *La mode racontée à ceux qui la portent*, Paris, Hachette, 2004, 251 p.
- Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 263 p.
- Le Corbusier et Papillault, Rémi, *Chandigarh : la ville indienne de Le Corbusier : le Capitole, une oeuvre inachevée*, Paris, Somogy; Boulogne-Billancourt, 2002, 127 p.

- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Éditions Flammarion, 1993, 253 p.
- Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 2000, 485 p.
- Lemoine-Luccioni, Eugénie, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 169 p.
- Lepoittevin, Lucien, *La maison des origines. Essai de critique anthropologique*, Paris, Masson, 1996, 240 p.
- Liaut, Jean-Noël, *Hubert de Givenchy. Entre Vies et Légendes*, Paris, Bernard Grasset, 2000, 300 p.
- Lipovetsky, Gilles, *La troisième femme : Permanence et révolution du féminin*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 328 p.
- Lipovetsky, Gilles, *L'empire de l'éphémère*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, 340 p.
- Lipovetsky Gilles, Roux, Elyette, *Le luxe éternel. De l'âge du sacré au temps des marques*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, 207 p.
- Luigi, Gilbert, *Oscar Niemeyer, une esthétique de la fluidité*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1987, 157 p.
- Machado, Rodolfo, el-Khoury, Rodolphe, Mertins, Detlef, *Monolithic architecture*, Munich, Prestel , 1995, 173 p.
- Maertens, Jean-Thierry, *Le dessein sur la peau*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, 202 p.
- Maertens, Jean-Thierry, *Dans la peau des autres*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, 192 p.
- Magnago Lampugnani, Vittorio, *Renzo Piano 1987-1994*, Basel, Birkhäuser Verlag, 1995, 272 p.

Marlin, William, Global Architecture, N° 41, *I.M.Pei & Partners*, Tokyo, A.D.A. EDITA Tokyo, 1986, 47 p. Edited and Photographed by Yukio Futagawa.

Moles, Abraham, *Psychologie de l'espace*, Paris, Éditions Casterman, 1972, 162 p.

Mugler, Thierry, Deloffre, Claude, *Fashion fetish fantasy*, Santa Monica, General Publishing Group, edited by Claude Deloffre, c. 1998, 191 p

Mugler, Thierry, Lang, Jack, *Thierry Mugler*, Paris, Editions du Regard, 1988, 1 v. (non pag.) tout en ill.

Niemeyer, Oscar, *Niemeyer par lui-même*, Paris, A. Balland, 1993, 224 p.

Norberg-Schulz, Christian, *La signification dans l'architecture occidentale*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1977, 447 p.

Norberg-Schulz, Christian, *Système logique de l'architecture*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1977, 304 p.

Panofsky, Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, 211 p.

Pauly, Danièle, *Le Corbusier : La chapelle de Ronchamp, the chapel at Ronchamp*, Paris, Fondation Le Corbusier, 1997, 137 p.

Petit, Jean, *Niemeyer poète d'architecture*, Paris, Bibliothèque des arts, c. 1995, 423 p.

Piano, Renzo, Rogers, Richard, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges-Pompidou*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, 168 p.

Pochna, Marie-France, *Dior*, Paris, Flammarion, 1997. 387 p.

Pochna, Marie-France, *Dior*, Paris, Éditions Assouline, 1996, 79 p.

- Preziosi, Donald, *The Semiotics of the Built Environment*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1979, 115 p.
- Quick, Hariette, *Défilés de mode*, Courbevoie, Éditions Soline, 1997, 176 p.
- Quinn, Bradley, *The Fashion of Architecture*, Oxford, Berg, 2003, 254 p.
- Ragon, Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne. 3. De Brasília au postmodernisme 1900-1940*, Paris, Éditions Casterman, 1991, 352 p.
- Ragon, Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne. 3. De Brasília au postmodernisme 1940-1991*, Paris, Éditions Casterman, 1991, 408 p.
- Rapoport, Amos, *Pour une anthropologie de la maison*, Paris, Dunod, 1972, 207 p.
- Raynaud, Patrick (collectif), *Mode/ Textile/ Vêtement*, Paris, Journal des Arts Déco, N° 22, 2003, 143 p.
- Remaury, Bruno (collectif), *Repères Mode & Textile*, Paris, Institut français de la mode, 1997, 351 p.
- Rénier, André, *Nature et lecture de l'espace architectural. in Sémiotique de l'espace*, Paris, Éditions Denöel/Gonthier, 1979, p. 45-59.
- Rossi, Aldo, *Autobiographie scientifique*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1988, 157 p.
- Settembrini, Luigi, *Emilio Pucci*, Milan, Skira, c.1996, 198 p.
- Shvidkovsky, Alexander, *Building in the 1917-1932*, New York, Praeger Publishers, 1971, 144 p.
- Steele, Valerie, *Se vêtir au XX<sup>e</sup> siècle. De 1945 à nos jours*, Paris, Adam Biro, 1998, 207 p.
- Stoetzel, Jean, *La Psychologie Sociale*, Paris, Flammarion, 1963, 245 p.

Suner, Bruno, *Pei*, Paris, Fernand Hazan, 1988, 154 p.

Taraboukine, Nikolaï, *Le dernier tableau*, Paris, Éditions Champs Libre, 1972, 164 p.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Estetyka nowozytna*, Tome III, Warszawa, Arkady, 1991, 441 p.

Thiis-Evensen, Thomas, *Archetypes in Architecture*, Oslo, Oxford University Press, Norwegian University Press, 1987, 464 p.

Treiber, Daniel, *Norman Foster*, Bâle, Hazan, 1994, 144 p.

Tzonis, Alexander, *Vers un environnement non-oppressif*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1976, 186 p.

Van Bruggen, Coosje, *Frank O. Gehry, Guggenheim Museum Bilbao*, New York, Guggenheim Museum Publications, 1999, 211 p.

Venturi, Robert, *De l'ambiguïté en architecture*, Paris, Dunod, 1976, 141 p.

Venturi, Robert, *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Liège, Pierre Mardaga, éditeur, 1987, 190 p.

Wigley, Mark, *White, Walls, Designer Dresses, The Fashion of Modern Architecture*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technologies, 1995, 424 p.

### *Articles*

Buchanan, Peter, 1983, *High-tech*, The Architectural Review, no. 1037, juillet, p 43.

Collectif, *Enquête Art et le Luxe*, Beaux Arts, spécial FIAC, n° 175, (décembre) 1998, p. 89-97.

Collectif, *Art et mode : attirance et divergence*. Coll. « Art Press. Hors Série » no 18. Paris : Art press, 1997, 178 p.

Connaissance des Arts , 1999, *Numéro spécial : Guggenheim Bilbao*, Hors série, n°134, 66 p.

Fitoussi, Brigitte, 1997, *Citterio & Dwan, Boutique Cerruti à Milan*, Architecture d'Aujourd'hui, Paris, n° 311, juin, p. 102-104.

Fitoussi, Brigitte, 1997, *Edouard Boucher, Boutique Martine Sitbon*, Architecture d'Aujourd'hui, Paris, n° 310, avril, p. 102-103.

Holford, W., 1957, *Brasilia*, Architectural Review, Vol. 122, p. 94.

Le Huérou, P., Marty, M., *Espace Jean-Paul Gaultier*, Crée Architecture Intérieure, (octobre/novembre) 1986, p.150-154.

Müller, Florence, 1997, *Art et mode : union ou simple flirt?* Art Press. Art et Mode attirance et divergence. Hors série, Numéro 18, p. 16-22.

Pani, Mario, et associés architectes, 1963, *Restructuration d'un secteur de Mexico Nonoalco-Tlatelolco*, 1963, Architecture d'Aujourd'hui, Paris, n° 109, septembre, p. 14-15.

Remaury, Bruno, 1997, "Art à la mode", Art et la mode : attirance et divergence, Coll. "Art Press, Hors Série" no 18, Paris : Art Press, p. 58-61.

Saint-André-Perrin, Cédric, *Issey Miyake : une peau pour demain*, Beaux Arts, spécial FIAC, n° 173, (octobre) 1998, p. 90-92.

Samet, Janie, 2001, *Alta Parigi Moda. Haute couture*, AUDREY, N° 24, 304 p.

Vogue : Advertising rates, New York, Vogue, 2003, [s. p].

*Catalogues d'expositions*

Betsky, Aaron, Diller + Scofidio, *Scanning: the aberrant architectures of Diller + Scofidio*, New York, Whitney Museum of American Art: Harry N. Abrams, c. 2003, 191 p.

Celant, Germano, Sischy, Ingrid, Tabatabai, Asbaghi, Pandora, *Art/fashion*, Milan, Skira, c.1997, 350 p.

Celant, Germano, Settembrini, Luigi, Sischy, Ingrid, *Looking at fashion*, Milan, Skira, c.1996, 2 v. [non paginés].

Chivaratnond, Sylvia, *Skin tight: the sensibility of the flesh*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 2004, [22] p.

Handès, Hervé, Sato, Kazuko et Meier, Raymond, *Issey Miyake making things*, Arles, Actes Sud pour Fondation Cartier, 1998, 171 p.

Lagerfeld, Karl, Galeries Lafayette, *Chanel Boutique, Collection printemps-été 1997*, Paris, Chanel, 1997, [72 p.].

de Malave, Louis, Florita Z. et de Irizarry, Louie, [1983], *Mario Pani, the architect*, Monticello, Ill. : Vance Bibliographies, 36 p.

Noelle, Louise, *Mario Pani, 1911-1993 : la visión urbana de la arquitectura*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura de la UNAM : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes Catalogue de l'exposition, 2000, 71 p.

Settembrini, Luigi, *Emilio Pucci*, Milan, Skira, c.1996, 198 p.

Victoria & Albert Museum, with an introductory essay by Valerie Mendes, Curator, *Pierre Cardin, past, present, futur*, London, Dirk Nishen Publishing, 1991, 191 p.



### *Encyclopédies et dictionnaires*

Boucher, François, *Histoire du costume en Occident*, Paris, Flammarion, 1996, 477 p.

Chaslin, François, *Dictionnaire des Architectes*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1999, 783 p.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, 1060 p.

Fukai, Akiko, Suoh, Tamami, Iwagami, Miki, Koga, Reiko, Nii, Rei, *Fashion, Une histoire de la mode du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Köln, Taschen, 735 p.

Ragon, Michel, (préface) *Dictionnaire des architectes*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Paris, 1999, 783 p.

Remaury, Bruno (collectif), *Dictionnaire de la Mode au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Regard, 1996, 592 p.

Seeling, Charlotte, *La mode au siècle des créateurs*, Paris, Könemann, 2000, 655 p.

### *Vidéocassette*

Wajnberg, Marc-Henri, 2000, *Oscar Niemeyer : un architecte engagé dans le siècle*, Wajnbrosse Production, Bruxelles, Film, Vidéocassette VHS, 60 min., son, noir et blanc.

### Ouvrages consultés

Arcand, Bernard, *Le jaguar et le tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie*, Québec, Boréal, 1991, 397 p.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/ Presses Universitaires de France, 1994, 215 p.

Bataille, Georges, *La part maudite*, précédée de *La notion de dépense*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 231 p.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Grasset, 1983, 223 p.

Bell, Daniel, *La fin de l'idéologie*, Paris, Presse Universitaire de France, 1997, 403 p.

Blanc, Odile, *Parades et parures : l'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, 236 p.

Bologne, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur, Chapitre II : Pudeur et vêtements*, Paris, Hachette, 1997, p. 62-103.

Borel, Marie-France, *Le vêtement incarné : les métamorphoses du corps*, Paris, Calmann-Lévy, 1992, 258 p.

Boudon, P., *Introduction à l'architecturologie, Pessac de Le Corbusier 1927-1985. Étude socio-architecturale*, Paris, Dunod, 1992, 258 p.

Bourdé, Guy, Martin, Hervé, *Les écoles historiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 418 p.

Cauquelin, Anne, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 177 p.

Comar, Philippe, *Les images du corps*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, 160 p.

Descamps, Marc-Alain, *L'invention du corps*, Paris, Éditions universitaires, 1986, 191 p.

Descamps, Alain, *Psychosociologie de la mode*, Paris, Publications Universitaires de France, 1979, 212 p.

Doron, Roland, *La conscience gestuelle : recherches théoriques et cliniques*, Paris, Éditions J. Vrin, 1971, 166 p.

Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique. I. L'objet esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, 413 p.

Duerr, Hans Peter, *Nudité et pudeur*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1999, 476 p.

Forster, Kurt W., *Frank O Gehry*, Ostfildern-Ruit, Edited by Cristina Bechtler, 1999, 131 p.

Freud, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse I*, Paris, Éditions Payot, 1966, 152 p.

Freud, Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984, 265 p.

Freud, Sigmund, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1985, 147 p.

Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987, 215 p.

Graizon, Christophe, *La Tribu. Mœurs et traditions des top models et des faiseurs de mode*, Paris, NiL, 1995, 157 p.

Guérin, Michel, *Philosophie du geste*, Paris, Actes Sud, 1995, 77 p.

Guidoni, Enrico, *Architecture primitive*, Paris, Berger-Levrault, 1980, 385 p.

- Houdé, Olivier, *Catégorisation et développement cognitif*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 204 p.
- Jeudy, Henri-Pierre, *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, 167 p.
- Jodido, Philip, *Contemporary American Architects*, Köln, Taschen, 1993, 157 p.
- Lacan, Jacques, *Écrit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 289 p.
- Lacoste, Jean, *L'idée de beau*, Paris, Bordas, 1986, 192 p.
- Lefebvre, Henry, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, 376 p.
- Leroi-Gourhan, André, *L'homme et la matière*, «Solides souples», Paris, Éditions Albin Michel, 1971, p. 234-296.
- Leroi-Gourhan, André, *Milieu et techniques : «Le vêtement»*, Paris, Éditions Albin Michel, 1973, p. 198-241.
- Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, 314 p.
- Koren, Leonard, *Mode au Japon*, Paris, Éditions Herscher, 1984, 176 p.
- Maertens, Jean-Thierry, *Le corps sexionné*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, 190 p.
- Maertens, Jean-Thierry, *Le masque et le miroir*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, 216 p.
- Maertens, Jean-Thierry, *Le jeu du mort*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, 278 p.
- de Malave, Louis, Florita, Z. et de Irizarry, Louie, *Mario Pani, the architect*, Monticello, Ill.: Vance Bibliographies, [1983], 6 p.

- Meistersheim, Anne M., *Villagexpo*, Paris, Dunod, 1971, 167 p.
- Melher, Jacques, Dupoux, Emmanuel, « *Les catégories* » *Naître humain*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1990, 274 p.
- Moles, Abraham, *Psychologie du Kitsch*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1976, 232 p.
- Moore, Ch., Allen, G., *Architecture sensible. Espace, échelle et forme*, Paris, Dunod, 1981, 187 p.
- Morin, Edgar, *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 190 p.
- Nervi, Pier Luigi, *Histoire mondiale de l'architecture*, Paris, Berger-Levrault, 1980, 385 p.
- Pagès-Delon, Michèle, *Le corps et ses apparences. L'envers du look*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989, 174 p.
- Pastoureau, Michel, *Couleurs, images, symboles, chapitre III : Les codes vestimentaires, Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Éditions Le Léopard d'Or, 1989, p. 31-40.
- Paquin, Nycole, *Le corps Juge. Sciences de la cognition et esthétique des arts visuels*, Paris/Montréal, PUV/XYZ, 1998, 281 p.
- Perrot, Philippe, *Le corps féminin. Le travail des apparences XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 283 p.
- Quick, Harriet, *Défilés de mode*, Paris, Éditions Soline, 1997, 276 p.
- Ragon, Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modern. 1. Idéologies et pionniers 1800-1910*, Paris, Éditions Casterman, 1991, 378 p.

- Roche, Daniel, *La culture des apparences, Une histoire du vêtement XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1989, 571 p.
- Ryabushin, Alexander, Smolina, Nadia, *Landmarks of Soviet architecture 1917-1991*, New York, Rizzoli, 1992, 159 p.
- Sapir, Edward, «*La mode*», Paris, Éditions de Minuit, 1979, p.166-170.
- Schilder, Paul, *L'Image du corps*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, 350 p.
- Shusterman, Richard, *Estetyka pragmatyczna, Zywe piekno i refleksja nad sztuka*, Wroclaw, Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego, 1998, 355 p.
- Smith, Clive Bamford, *Builders in the sun: five Mexican architects*, New York, Architectural Book Pub. Co. c. 1967, 224 p.
- Soral, Alain, *La création de mode*, Paris, Stylists Information Service, 1987, 91 p.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Paris, Éditions d'Art Albert Skira S.A., Collection Les sentiers de la création, Éditions Flammarion, 1970, 141 p.
- Veblen, Thorstein, *Teoria klasy prozniczej*, Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 1998, 317 p.
- Veyne, Paul, *Comment on écrit l'histoire, suivi de Foucault révolutionne l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 247 p.
- Vigarelo, Georges, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, 288 p.
- Vincent-Ricard, Françoise, *La mode du Prêt-à-porter*, Paris, Éditions du May, 1989, 293 p.
- Virilio, Paul, *La bombe informatique*, Paris, Éditions Galilée, 1998, 160 p.

Virilio, Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Éditions Galilée, 1989, 160 p.

Williams, Stephanie, *Hongkong Bank : the Building of Norman Foster's masterpiece*, Boston/Toronto, Little Brown, c. 1989, 302 p.

Yonnet, Paul, *Jeux, modes et masses*, Paris, Gallimard, 1986, 387 p.

### Articles

Agrest, Diane, *Le ciel est la limite*, L'Architecture d'Aujourd'hui, N° 178, (Mars-Avril) 1975, p. 52-59.

Barthes, Roland, *Histoire et sociologie du vêtement*, Quelques observations méthodologiques, Annales ESC, vol.12, n° 3, p. 430-441.

Bideaud, Jacqueline, Houdé, Olivier, *Le développement des catégorisations : « capture logique » ou « capture écologique des propriétés des objets »*. L'Année psychologique, n° 89, 1989, p. 87-123.

Duerr, Hans Peter, *Des vêtements invisibles*, entrevue, Le Nouvel Observateur, Hors série, La pudeur, N° 39, janvier 2000, p. 64-65.

Greimas, Algirdas J., *Pour une sémiotique topologique*, in Sémiotique de l'espace. Paris, Éditions Denöel/Gonthier,, 1979, p. 11-43.

Marin, Louis, *Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession. De la représentation*, in Sémiologie et sciences sociales, Paris, Éditions Seuil/Gallimard, 1994, p. 23-46.

Marlin, William, I. M. Pei & Partners, Global Architecture, N° 41, Tokyo, A. D. A. EDITA Tokyo, 1976, 47 p.



Ouvry-Vial, Brigitte, *L'executive women:nouvel androgyne?*, Humeur de Mode, N° 62, (septembre) 1984, p. 195-210.

Poinsot, Jean-Marc, *Les grandes expositions*, Esquisse d'une typologie, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Paris, n°17/ 18, 1986, p. 122-140.

### *Catalogues*

Celant, Germano, *Frank Gehry, Building and Projects*, New York, Rizzoli International Publications, 1985, 311 p.

Celant, Germano, Koda, Harold, *Giorgio Armani*, New York, Salomon R. Guggenheim Museum, c.2000, 381 p.

Martin, Richard Harrison, Koda, Harold, *Christian Dior*, New York, Metropolitan Museum of Art, c. 1996, 201 p.

Victoria & Albert Museum, with an introductory essay by Valerie Mendes, Curator, *Dior and New Look*, London, Dirk Nishen Publishing, 1995, 217 p.

### *Sources informatiques*

[http://www.GreatBuildings.com/buildings/Hongkong\\_and\\_Shanghai\\_Ban.html](http://www.GreatBuildings.com/buildings/Hongkong_and_Shanghai_Ban.html)  
consulté le 21 mars 2004

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd\\_jafa.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/jafa/hd_jafa.htm) consulté le 4 avril 2004.

<http://www.kyoto-su.ac.jp/information/famous/kawakubor.html> consulté le 4 avril 2004.

<http://www.sudsandsoda.com/notebook/archives/000097.html> consulté le 4 avril 2004.

<http://www.cult.gva.es/gcv/premsa/altres128.htm> consulté le 5 avril 2004.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Tlatelolco> consulté le 6 avril 2004.

[www.jha-kansai.com/crafz/diary/diary2002-3.html](http://www.jha-kansai.com/crafz/diary/diary2002-3.html) consulté le 8 mai 2004.

<http://www.urbanisme.equipement.gouv.fr/cdu/datas/annales/thomas.htm>  
consulté le 9 juin 2004.

<http://www.barthe.net/jgallery/airport.htm> consulté le 14 juin 2004.

[http://www.uia-architectes.org/texte/england/GMP\\_UIA/Piano/](http://www.uia-architectes.org/texte/england/GMP_UIA/Piano/) consulté le  
14 juin 2004.

[http://newportal.cedrom-sni.com/Partenaires/Frames/FrameListDoc.asp?  
Event=BtnSuivantOnClick/](http://newportal.cedrom-sni.com/Partenaires/Frames/FrameListDoc.asp?Event=BtnSuivantOnClick/) consulté le 6 avril 2005.

<http://www.expo.02.ch> consulté le 16 avril 2005.

[http://www.greatbuildings.com/buildings/Centre\\_Pompidou.html](http://www.greatbuildings.com/buildings/Centre_Pompidou.html) consulté le  
20 avril 2005.

[http://images.google.ca/images?q=kansai+airport&hl=fr&lr=&ie=UTF-  
8&start=40&sa=N](http://images.google.ca/images?q=kansai+airport&hl=fr&lr=&ie=UTF-8&start=40&sa=N) consulté le 29 avril 2005

<http://www.uia-architectes.org/texte/england/2ze1.html> consulté le 29 avril 2005

<http://www.answers.com/topic/kansai-international-airport> consulté le 29 avril  
2005